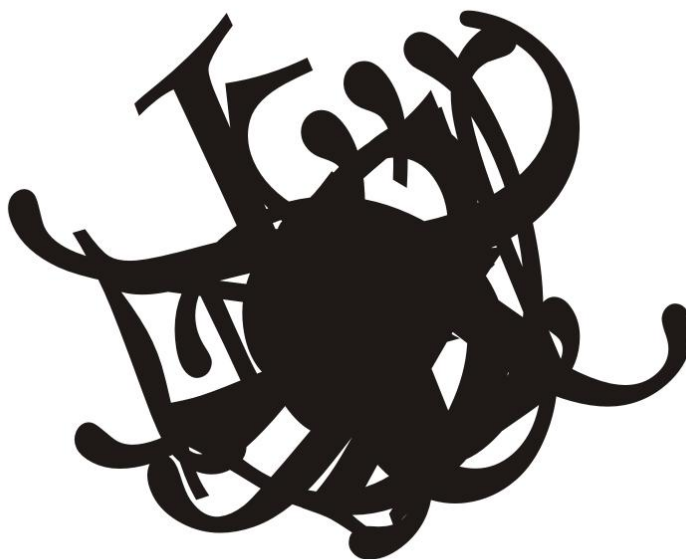


**III JORNADAS DE LAS
DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN**

**Margarita Garrido
(DIRECTORA)**



educó

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén – 2012



Universidad Nacional del Comahue

**ACTAS
III JORNADAS
DE LAS
DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN**
En homenaje a Alicia Fernández Rego

**Margarita Garrido
(DIRECTORA)**

educó

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2012

III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: actas
Margarita Garrido (dir.)
Facultad de Humanidades, Departamento de Letras

III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina : Neuquén / dirigido
por Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del
Comahue, 2012.
376 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-604-296-3

1. Teatro. I. Garrido, Margarita, dir.
CDD 792.01

El presente volumen, obra colectiva científica en idioma español, contiene los aportes intelectuales presentados en las *III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, realizadas en la Universidad Nacional del Comahue, ciudad de Neuquén, República Argentina, el 12, 13 y 14 de octubre de 2011.

El volumen se estructura en dos secciones correspondientes a homenaje y ponencias. La mayoría de las ponencias han sido elaboradas por miembros del equipo de investigación que integran el proyecto: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI* (Universidad Nacional del Comahue).

Esta publicación cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro y de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Comahue

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©- 2012 – **educO** - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio,
sin el permiso expreso de **educO**.



**AUTORIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE**

RECTORA
Prof. Teresa Petrona Vega

VICERRECTOR
Ing. Agr. Miguel Ángel Silva

SECRETARIA ACADÉMICA
Lic. Marina Barbabella

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN
Dr. Luis Alberto Bertani

SECRETARIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Lic. Víctor Retacco

FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANO
Dr. Pedro Antonio Barreiro

VICE DECANA
Dra. María Beatriz Gentile

SECRETARIA ACADÉMICA
Dra. Gabriela Espinosa

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN
Lic. Analía Laura Kreiter

SECRETARIO DE EXTENSIÓN
Lic. Marcos Daniel Muñoz

DPTO. DE LETRAS

DIRECTOR
Prof. Rolando Bonato

EDITORIAL DE LA UNCO

EDITOR RESPONSABLE
Luis Alberto Narbona

COMITÉ ORGANIZADOR

Proyecto de Investigación de la UNCo:
Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI
Proyecto de Extensión de la UNCo:
Teatro-Educación

DIRECCIÓN

Margarita Garrido

ASESORÍA

Oswaldo Calafati

INVESTIGADORES

Alba Burgos. Carina Boggan. Gloria Siracusa. Guillermo Haag. Lorena Pacheco. Marisa Reyes. Néstor Tkaczek. Nora Mantelli

GESTIÓN CULTURAL

Alba Burgos

INTEGRANTES DEL GRUPO DE TEATRO *THEATRON*

Alba Burgos. Lucía Abella Padín. Margarita Garrido

EDICIÓN DE ACTAS

Margarita Garrido

DISEÑO DE WEB

Mario González - Carina Boggan
<http://www.dramaturgias.uncoma.edu.ar/>
<http://vocesenescena.blogspot.com/>

DECLARACIONES DE “INTERÉS CULTURAL”

Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo. Honorable Legislatura de la Provincia de Neuquén. Secretaría de Estado de Educación, Cultura y Deporte de la Provincia de Neuquén. Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén

AUSPICIOS Y AVALES

Complejo Teatral de Buenos Aires. Secretaría de Extensión de la Facultad de Humanidades. Departamento de Letras

ADHESIONES

Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES). Dirección General de Cultura de Cipolletti, Río Negro. Teatristas Neuquinos Asociados (TENEAS). Biblioteca Teatral Hueney. La Conrado Centro Cultural. Escuela Superior de Bellas Artes “M. Belgrano”. Escuela Provincial de Títeres “A. Murphy”. Asociación de Docentes de la UNCo (ADUNC).

PATROCINIOS

Secretaría Académica y de Investigación de la Universidad Nacional del Comahue. Banco Credicoop. Instituto Nacional del Teatro.

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
12, 13 y 14 de octubre de 2011
NEUQUÉN

CONTENIDO DEL PROGRAMA

MIÉRCOLES 12

ACREDITACIÓN Y ENTREGA DE PROGRAMAS (9 hs.)

APERTURA (9.30 hs.)

Palabras a cargo de Margarita Garrido

Invitados/as:

Director Provincial de Cultura Ingeniero Javier Kaiser. Instituto Nacional del Teatro, Sr. Norman Portanko. Secretario Académico y de Investigación de la UNCo, Dr. Luis Bertani. Secretario de Extensión Universitaria, Lic. Víctor Retacco. Decano de la Facultad de Humanidades, Dr. Pedro Barreiro. Secretaria de Investigación, Lic. Analía Kreiter. Secretario de Extensión, Lic. Marcos Sandoval. Secretaria Académica, Dra. Gabriela Espinosa. Director del Dpto. de Letras, Prof. Rolando Bonato

HOMENAJE A ALICIA FERNÁNDEZ REGO (10 hs.)

(Coordinación: M. Garrido)

Una vida con el teatro de Neuquén: A. Fernández Rego (M. Garrido)
Lorca en la escena patagónica. Adaptación teatral de "Yerma" por A. Fernández Rego (L. Pacheco)

Video-entrevista a A. Fernández Rego (Registro audio-visual de C. Boggan)

Invitados/as:

Adela Barcia, Alicia Villaverde, Horacio García, Julio Musotto, Mirna Fornasin, Nancy Farías, Norman Portanko, Raúl Toscani
(Agradecemos a Alicia Fernández Rego y a su hijo Enrique Mungo)

LA CRÍTICA TEATRAL (11 hs.)

(Coordinación: M. Garrido)

El color del envase. Arte complaciente (G. Pennini)

El crítico teatral (G. Pennini)

PUBLICACIONES (12 hs.)

**Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén* (En homenaje a L. A. Sánchez Vera)

**La dramaturgia de Neuquén en la resistencia
Cutral Có y Plaza Huincol (1934-2010)*

(Antología con estudio crítico)

**Títeres para niños y adultos de Luis A. Sánchez Vera* (INT)

EL TEXTO Y LA ESCENA (16 a 20 hs.)

(Coordinación: N. Tkaczek)

Poesía, homenaje y crítica en “Mazzocchi” de A. Finzi (P. Vaianella)
Una metáfora de la ausencia: “Sueño, Carmelinda” de A. Finzi (A. Burgos)
Teatro y ecología en una obra de A. Finzi (N. Tkaczek)

Invitado:
Alejandro Finzi

(Receso 17.45 a 18 hs.)

(Coordinación: A. Burgos)

Los niños no saben jugar (C. Boggan)
La dramaturgia como un juego (...) “De seres” (A. Burgos). Relato de experiencia de la dramaturga. Video-art de C. Boggan
“Permanente. Absurdo disparatado realista” (S. Fanello). Presentación de obra por el autor-director

Invitado:
Grupo Goodbye Stanislavsky

JUEVES 13

HOMENAJE A ALICIA FERNÁNDEZ REGO (10 hs.)

(Coordinación: M. Garrido)

Dos directoras teatrales en la Patagonia: A. Fernández Rego - M. García Moreno (M. Garrido)

Video sobre el Grupo de Teatro El Grillo (Registro de C. Boggan)

Invitados/as:

Adela Barcia, Alicia Villaverde, Horacio García, Julio Musotto, Mirna Fornasin, Nancy Farías, Norman Portanko

(Agradecemos a Alicia Fernández Rego y a su hijo Enrique Mungo)

TÍTERES (11 hs.)

(Coordinación: A. Burgos)

Títeres y actores en “Tragedia” (L. Roa)

Manos Unidas trabajando (I. Almendra)

Una metáfora de lo incomible entre los títeres de Neuquén: “Pequeñas delicias” de S. Vega (A. Burgos)

Invitados/as:

Lilí Godoy (Escuela Provincial de Títeres)

Grupo Truna Huen (Cutral Có)

EL TEXTO Y LA ESCENA (16 a 20 hs.)

(Coordinación: N. Mantelli)

“Estalla, silencio” de C. Arcucci. *Teatro de calle* (M. Sangregorio)
Entre la ausencia y el exceso: el ritornelo. Notas a “Virtual” de L. Muñoz
(N. Mantelli)
Hechos de palabras (...): “¿Y después... ? Juego dramático” de Muñoz-
Elichiry. (L. Muñoz)

Invitados/as:

Cecilia Arcucci. Grupo Ramo del Aire
Horacio Bascuñán

(Receso 17.45 a 18 hs.)

(Coordinación: N. Mantelli)

*La marca de un sitio del deseo: expectativas dramáticas propias y
ajenas en “Como Medea”* de A. Burgos (N. Mantelli)
“La de morado de A. Burgos”. Texto teatral en audio (Grupo Theatron,
UNCo)
El tras-vestido. Una metáfora de la piel (A. Burgos). Semimontaje de
escenas. Relato de experiencias, por integrantes del Grupo Nous

VIERNES 14

HOMENAJE A HUGO L. SACCOCCIA (10 hs.)

(Coordinación: M. Garrido)

Biblioteca Teatral Hueney. Una pulsión hacia la vida (P. Vaianella)
Reseña del último Festival Nacional de Teatro de Humor (Grupo Hueney)
“Modelos de madre (...)” de H. L. Saccoccia. Texto teatral en audio
c/grabación del reportaje al autor (Grupo Theatron, UNCo)

Invitados/as:

INT (Norman Portanko), ARGENTORES (Oscar Lesende)
Grupo Hueney (Zapala)

(Agradecemos a los hijos de Hugo Saccoccia, especialmente a Marcos)

LA FORMACIÓN DE ESPECTADORES (11 hs.)

(Coordinación: M. Garrido)

Partículas de sal diseminadas... (N. Sardiello)
Sillas melancólicas. Fósforos sin encender (N. Mantelli)
Relaciones en el club (A. Burgos)
La mirada en “El club de los suicidas” de P. Todero (M. Garrido)

Invitados/as:

Grupo Crash Teatro

EL TEXTO Y LA ESCENA (16 a 20 hs.)

(Coordinación: G. Siracusa)

La configuración del poder (...) (F. Cuenca Rattel)

Creonte, el héroe olvidado (E. Picasso)

“Edipoder” (A. Arévalo Smith, L. Pino y R. Rivera Quiroz). Texto teatral en audio. Síntesis del proceso de creación

La mirada en el cuerpo (M. Garrido)

“Todo mi cuerpo sano, te ofrezco” Semimontaje de escenas por el Grupo Teatro Basta Frola (Fiske Menuco, Río Negro)

(Receso 17.45 a 18 hs.)

(Coordinación: G. Siracusa)

La memoria construye la historia: “El león y nosotros” de A. Flynn (G. Siracusa)

Teatro Del Pasillo en el sótano (1996-2000)” (N. León)

Pisadas en la memoria... y algo más. Grupo de Teatro Nosotros (M. Reyes)

“Autos caratulados C/”. Presentación de obra, semimontaje de una escena. Grupo Aitúé (Beatriz Moreno-Raúl Seoane)

Invitados:

Alejandro Flynn

Grupo Nosotros y Grupo Teatro Del Pasillo (Plaza Huinca)

Grupo Aitúé (Cutral Có)

CIERRE

PUESTA EN ESCENA (21 hs.)

La Conrado Centro Cultural (Irigoyen 138, Neuquén)

TODO MI CUERPO SANO, TE OFREZCO

Autoría y dirección: María Robin

Actuación: Soledad González y Laura Raiteri

Grupo Basta Frola (Fiske Menuco, Río Negro)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Palabras preliminares (M. Garrido) 15-18

HOMENAJE A ALICIA FERNÁNDEZ REGO

Una vida con el teatro de Neuquén: A. F. R. (M. Garrido) 21-46

Lorca en la escena patagónica. Adaptación teatral de *Yerma* por A. F. R. (L. Pacheco) 47-54

Dos directoras teatrales en la Patagonia: Fernández Rego-García Moreno (M. Garrido) 55-75

PONENCIAS

El color del envase. Arte complaciente (G. Pennini) 79-86

El crítico teatral (G. Pennini) 87-91

Poesía, homenaje y crítica en *Mazzocchi* de A. Finzi (P. Vaianella)
..... 93-108

Una metáfora de la ausencia: *Sueño, Carmelinda* de A. Finzi (A. Burgos) 109-122

Teatro y ecología en una obra de A. Finzi (N. Tkaczek) 123-133

Los niños/as no saben jugar (C. Boggan) 135-141

La dramaturgia como un juego (...). *De seres* de A. Burgos (A. Burgos) 143-152

Permanente. Absurdo disparatado realista de S. Fanello (S. Fanello)
..... 153-172

Manos unidas trabajando (I. Almendra)	173-192
<i>Pequeñas delicias</i> de S. Vega. Una metáfora de lo incomible entre los títeres de Neuquén (A. Burgos)	193-206
<i>¡Estalla, silencio!</i> de C. Arcucci. Teatro de calle (M. Sangregorio)	207-226
Entre la ausencia y el exceso: el ritornelo. Notas a <i>Virtual</i> de L. Muñoz (N. Mantelli)	227-238
Hechos de palabras (...) <i>¿Y después...?</i> de Muñoz-Elichiry (L. Muñoz)	239-246
La marca de un sitio del deseo: expectativas dramáticas propias y ajenas en <i>Como Medea</i> de A. Burgos (N. Mantelli)	247-260
El tras-vestido. Una metáfora de la piel (A. Burgos)	261-267
Biblioteca Teatral Hueney. Una pulsión hacia la vida (P. Vaianella)	269-277
En recuerdo de Hugo L. Saccoccia (A. Finzi)	279-283
Partículas de sal diseminadas (N. Sardiello)	285-287
Sillas melancólicas. Fósforos sin encender (N. Mantelli)	289-292
La mirada en <i>El club de los suicidas</i> de P. Todero (M. Garrido)	293-304
La configuración del poder (F. Cuenca Rattel)	305-315
Creonte, el héroe olvidado (E. Picasso)	317-326
La memoria construye la historia: <i>El león y nosotros</i> de A. Flynn (G. Siracusa)	327-335
Pisadas en la memoria... y algo más (M. Reyes)	337-371
Entrevista a A. Torres Claro (N. León)	373-376
La mirada en el cuerpo. <i>Todo mi sano cuerpo, te ofrezco</i> de M. Robin (M. Garrido)	377-388

PALABRAS PRELIMINARES

“Es necesario insistir en esta idea de la cultura en acción (...)”.
(Artaud, A. (1938). *El teatro y su doble*)

Bienvenidos/as a estas III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, que a nivel nacional cuentan con la adhesión de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) y de la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES). Y a nivel provincial, con las “declaraciones de interés” de la Honorable Legislatura de la Provincia de Neuquén, de la Secretaría de Estado de Educación, Cultura y Deporte, y de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén. Particularmente en el ámbito teatral provincial, agradecemos la adhesión de los teatristas neuquinos nucleados en TENEAS, de La Conrado Centro Cultural, de la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela Provincial de Títeres, así como de la Biblioteca Teatral Hueney. Agradecemos también el aval de la Universidad Nacional del Comahue que desde sus Secretarías de Investigación y de Extensión ha venido construyendo, en estos tres años consecutivos, un particular espacio para la investigación teatral y su transferencia a la comunidad (Dr. Luis Bertani y Lic. Víctor Retacco). Asimismo, agradecemos a la Facultad de Humanidades, al Sr. Decano, Dr. Pedro Barreiro, a su Secretaria Académica, Dra. Gabriela Espinosa, a sus Secretarios de Investigación y Extensión, Lic. Analía Kreiter y Lic. Marcos Muñoz, y al Jefe del Departamento de Letras (Prof. Rolando Bonato), sede académica de nuestra labor.

Trazado el diseño de este marco institucional que nos avala, reconocemos especialmente a los investigadores y teatristas productores de estas jornadas, muchos de ellos venidos del interior de la provincia, y otros, inclusive, de más allá. Desde Cutral Có, Plaza Huincul, Zapala, Centenario, como también desde Río Negro, Buenos Aires e incluso Tucumán. Además, agradecemos a la comunidad del Alto Valle que nos acompaña con su presencia como así también a quienes nos acompañan, a pesar de su ausencia. Entre ellos, a la Sra. Alicia Fernández Rego a quien rendimos especial homenaje en estas III Jornadas.

Ante todas estas formas de presencias y ausencias presentes, nos complace, en su tercer año consecutivo, dar apertura a este sitio nada virtual aunque peligroso porque aspira a convertirse en una “relación” entre saberes científicos y artísticos, es decir, entre saberes en relación. En esta instancia evocamos aquellas palabras de Antonin Artaud: “Es necesario insistir en esta idea de la cultura en acción (...)”.

Precisamente los conceptos de Teatro y Cultura fueron los referentes del acto de apertura de nuestras I Jornadas, un 12 de octubre de 2009. Entonces se fijó el ancla de nuestras primeras reflexiones sobre las dramaturgias de Neuquén. Su historia, en construcción. Sus textos dramáticos, inéditos en su mayoría. Sus puestas en escenas, en espera de un archivo audiovisual. Sus teatristas, aún con reclamos de políticas culturales locales. Sus espectadores, en vigilia entre la escena moderna y la posmoderna. Sus críticos, en estadio de formación en el actual circuito de la producción-recepción teatral. Sus investigadores, tras un paradigma en construcción de una práctica teórica crítica y reflexiva. Tras

nuestras primeras incursiones en la investigación teatral iniciada en esta Universidad en el 2009, las letras de la imprenta, *fármakon* de la memoria, dejaron sus huellas en las *I Actas*, publicadas en el 2010, año en que publicamos también una primera antología: *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*, en el cruce de un diálogo intercultural.

Un año después, desdibujando las fronteras entre investigadores y teatristas, un 11, 12 y 13 de octubre inauguramos las *II Jornadas de las Dramaturgias (...)*. En homenaje a un “marionetista de veras”, a “Kique” Sánchez Vera, nos convocamos tramando hebras más finas entre teatro, memoria histórica e identidad cultural. El texto y la escena se confundieron entre escrituras y reescrituras. La memoria de la creación colectiva liberó en el teatro sus fantasmas. La historia de silencios y ausencias se develó en la escena teatral. Y en homenaje a “Kique”, en este 2011, nuevamente las letras de la imprenta dejaron sus huellas en las *II Actas* y en una nueva antología, *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia (...)*, resistencia de actores sociales buscando sus raíces entre el petróleo y el teatro de Cutral C6 y Plaza Huincul.

Y nuevamente, este 12, 13 y 14 de octubre de 2011 nos encuentra rememorando las huellas del desafío de un equipo de investigación interdisciplinario, es decir, de investigadores y teatristas, de investigadores-teatristas y de teatristas-investigadores. Y siguiendo tras las huellas de la resistencia ante un saber colonizado en tiempos de globalización, nuevamente, las dramaturgias de autor, actor, director, espectador, crítico, nos motivan en estas *III Jornadas*, en homenaje a quien ha transitado una vida con el teatro de Neuquén. Nació un 03 de julio de 1928.

Llegó a esta joven provincia norpatagónica en el `59. “Mujer, sola y teatrística”, con un niño de diez, otro de ocho y otro en espera. Vino “solo por tres años” y “se fue quedando” en las aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes, en la sala que lleva su nombre, en la sala de El Lope de Vega, y en muchos otros escenarios, neuquinos, latinoamericanos y asiáticos.

En homenaje, entonces, a quien desde su hogar nos acompaña, compartimos estas III Jornadas junto a sus familiares, amigos y compañeros en el quehacer teatral. En homenaje a la Sra. Alicia Fernández Rego damos apertura a estas III Jornadas (...) que encuentran su apoyo en la Universidad Nacional del Comahue, base institucional de prácticas de diálogo entre Ciencia y Arte, en prácticas que interpelan las condiciones de producción y de utilización significativa del conocimiento, en prácticas que promueven nuevas condiciones del saber.

En fin, asociando los conceptos de Teatro, Cultura e Identidad, pensando, además, desde una Universidad pública como base de un proyecto social que diseñe políticas locales en tiempos de globalización, silenciemos nuestras voces con las palabras de Antonin Artaud: “Es necesario insistir en esta idea de la cultura en acción (...)”.

Margarita Garrido

HOMENAJE A ALICIA FERNÁNDEZ REGO

Quizás hoy cueste dimensionar qué significó en la vida de una Mujer, Madre, Maestra, Directora teatral y Actriz, tomar la decisión de “Abrir” un teatro en ese momento [el de la última Dictadura Militar], teniendo su grupo exiliado, una de las actrices desaparecida, un hijo muerto por las tres AAA, la librería que compartía con Kune Grimberg [su esposo] incendiada dos veces por bombas.

En esa situación ella fue capaz de crear una verdadera “isla flotante” donde náufragos como yo encontrarían una razón para sobrevivir. Estas secuencias y consecuencias poco se reflejan en las historias para ser contadas que vinieron después y que a mi entender los investigadores minimizan descontextualizando de su época, al artista.

Somos sobrevivientes de la Dictadura más sangrienta que ha conocido la historia argentina y Alicia Fernández Rego fue protagonista de la resistencia al horror y la muerte. (Raúl Toscani, Neuquén, 08/10/2011)

UNA VIDA CON EL TEATRO DE NEUQUÉN

Alicia Fernández Rego

Margarita Garrido

*“No hago teatro (...).
Mi vida es el teatro”.*
(Fernández Rego, 2005)¹

Y como Hedy Crilla llegó a la Argentina; Galina Tolmacheva, a Mendoza; Nina Cortese, a Bahía Blanca; Alicia Fernández Rego llegó a Neuquén, con el bagaje de reconocidos maestros del campo cultural porteño. Sin embargo, una “mujer, sola y teatrística” resulta un triple desafío en 1959 en la Norpatagonia, con un niño de diez, otro de ocho y otro por nacer, cuando además “ser artista en aquellos años no era algo honorable (...)”². Y a ese triple desafío se suma también el de esta investigación sobre una historia de vida de un yo individual cuya voz nos permite reconstruir relaciones sociales con un nosotros, tras una polifonía de voces del teatro argentino.

Alicia Fernández Rego es originaria de Río Negro. Nació en Fiske Menuco (Gral. Roca), un 03 de julio de 1928, aunque desde los dos años vivió en Buenos Aires. Se formó en el Conservatorio Lavardén y en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico con muy “buenos profesores”. Recuerda a Rosario Beltrán Núñez, Lola Lupi, Ofelia Israel y, sobre todo, a Blanca de la Vega, profesora de arte escénico y declamación³; recuerda también a Ariel Bufano, prestigioso titiritero discípulo de Javier Villafañe⁴. No obstante, “enamorada de la palabra” -como ella se define-, tal vez pueda considerarse que una de sus más claras referentes sea Hedy Crilla⁵, la inmigrante austríaca que, a partir de la influencia de Bertolt

Brecht, Max Reinhardt, Konstantin Stanislavsky y “Lee” Strasberg, elaboró su propio método con el que hizo escuela en la formación de directores como Agustín Alezzo, Augusto Fernandes, Carlos Gandolfo, y en la formación de actores como Norma Aleandro, Federico Luppi y “Lito” Cruz. Y si por “la palabra en acción”, el “sí creativo”, la “verdad escénica” puede asociarse a Alicia Fernández Rego con Hedy Crilla, así también, por su relación con Nina Cortese⁶, formada en la Escuela Superior de Arte Escénico de la Universidad de Cuyo, se la puede asociar con otra pedagoga inmigrante que elaboró un método propio en torno al “teatro de texto” y a la “formación del actor”. Se trata de Galina Tolmacheva, discípula de K. Stanislavsky y, sobre todo, de Feodor Komisarjevsky⁷.

En fin, con el bagaje de reconocidos maestros del ámbito teatral porteño, Alicia Fernández Rego llegó a Neuquén en el `59⁸. Se vino por tres años y “se fue quedando”⁹.

“Cuando llegué a Neuquén desde la capital muy de la ciudad, muy intelectual, me encontré con un grupo, Amancay, con la obra *Ha llegado un inspector*, quedé maravillada, aprendí que en un lugar tan lejano y pequeño podían existir esas cosas tan bien hechas. Fue una enseñanza”, recuerda A. Fernández Rego. (López, 2008)

Para esa época, las prácticas sociales en torno al teatro de Neuquén habían construido una trayectoria de poco más de medio siglo. Referentes destacados son el conjunto vocacional Amancay¹⁰, las dos salas teatrales -Cine Teatro Español y La Conrado Villegas¹¹-,

el Radioteatro de Jorge Édelman, y las primeras escrituras dramáticas, incluso con publicación, como las del Dr. Gregorio Álvarez. Y precisamente concluye la década del `50 y se inicia el `60 con dos hechos políticos significativos para la producción y circulación de la cultura teatral norpatagónica. El primero de ellos, importante para la profesionalización de los teatreros, es la creación de la Escuela Provincial de Bellas Artes (`59)¹². Y el otro, es la organización de la Primera Pre Selección Provincial de Teatro Vocacional (`60). Este evento se destaca por dos motivos: por un lado, por su contribución a la formación de espectadores frente a las variadas propuestas escénicas de toda la provincia, y, además, por su contribución a la inserción del teatro provincial en el circuito de las muestras organizadas por la Dirección Nacional de Cultura¹³.

Y en el contexto de mediados del siglo XX, en Neuquén se percibe un clima armónico entre Cultura y Política. Tal es así que en el `59, Nicasio Cavilla Sorondo, ex director de Amancay en ejercicio del Ministerio de Asuntos Sociales, crea la Escuela Provincial de Bellas Artes con la dirección de Héctor Lombera, e invita a Alicia Fernández Rego a asumir la dirección del Departamento de Arte Dramático¹⁴.

Apenas iniciado su ejercicio de docencia en el `60, su actividad pedagógica se despliega fuera de la escuela. En Centenario, Chos Malal, y Fiske Menuco (Gral. Roca) surgen sus primeros talleres de formación actoral. Esta inquietud motivará sus posteriores rumbos por ciudades latinoamericanas, como Guayaquil, y otras del ámbito asiático, como Shangai, Pekín, Malasia y Filipinas¹⁵. No obstante, el impulso de esta reconocida pedagoga teatral norpatagónica fue concentrándose en la dirección teatral,

particularmente con la creación de dos grupos: El Grillo (1961-1973) y El Lope de Vega (1978-2006). Y entre esos grupos, que sirven de prólogo y epílogo de una trayectoria teatral de medio siglo, participa en La Comedia Neuquina (1965-1972)¹⁶.

Descubriendo la trama de su vida con el teatro de Neuquén, una hebra importante remite al conjunto vocacional El Grillo, gestado en el `61 con niños de los talleres de la Escuela Provincial de Bellas Artes. Sus primeros integrantes son Alicia Villaverde, Darío Altomaro y Raúl “Rulo” Domínguez¹⁷. Sus propuestas escénicas se inician con *Las bodas de Remedios* (s/d); *Buenos días, mamá* de Eduardo Pappo; *El caballero de la mano de fuego* de Javier Villafañe y *Las mariposas no cumplen años* de Abel Santa Cruz¹⁸. En el `65, con *La bruja y los canarios* de Roberto Recio, El Grillo es seleccionado en el Interprovincial de Teatro que incluye a Neuquén, Río Negro y La Pampa. Luego, el grupo participa en el Festival Internacional de Espectáculos para Niños en Necochea donde recibe una “Mención especial”. También ese año, con *La calle verde* de Hebe Conte, recibe otra “Mención especial” en la Muestra Provincial de Teatro¹⁹. Y en el año de “Los bastones largos” (29/07/1966), el grupo estrena *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún. Con este drama social, siendo ganador en la Selección Provincial para la Muestra Nacional de Teatros del Interior del País, El Grillo se presenta en Buenos Aires, en el Teatro Blanca Podestá, en el `67. “Dragún expresó que era una de las mejores puestas que había visto”²⁰.

Con la consagración profesional de sus jóvenes actores, El Grillo inicia su primera gira latinoamericana de seis meses, representando a la Escuela Provincial de Bellas Artes con el auspicio

24

y financiamiento del Estado nacional y provincial (Subsecretaría de Cultura de la Nación, Fondo Nacional de las Artes y Comisión Provincial de Cultura de Neuquén). La gira teatral se realiza en dos automóviles con las máscaras de la comedia y la tragedia, pintadas en su techo, y en sus puertas se lee: “Teatro El Grillo. Neuquén. Comahue. Argentina”²¹.

Cuando yo tenía 18, se planteó con El Grillo el primer viaje a Latinoamérica con *Historias para ser contadas*, más profesional, que era la obra del momento histórico, sin vestuario, sin nada, todo lo tenían que hacer los actores.

Dragún, que es el autor de la obra, había roto todos los cánones de lo que eran los argumentos, los vestuarios. El Grillo hacía ese tipo de obras modernas y también muchos infantiles. En el `67 hicimos la gira en dos Citroën, que para subir la cordillera nos teníamos que bajar nosotros, bajar las cosas y empujar. Primero fuimos a Chile y de ahí a Perú, hasta Ecuador. Íbamos con *Historias para ser contadas*, llevábamos un recital de poesía que incluía poesía mapuche y también un espectáculo infantil. Nos fue muy bien, en Lima estuvimos en el teatro Segura, que es como el Cervantes de Argentina. Recuerdo que salió en Clarín, en televisión (...) era insólito que un grupo de Neuquén saliera a Latinoamérica. Fue el primer grupo neuquino en salir de gira. (Villaverde, 04/04/2009)²²

La instalación de la estética de un drama emergente del modernismo social devela un nuevo ciclo de El Grillo, superada aquella primera etapa de obras con niños y para niños.

Fernández Rego liquidó la tradición naturalista de Amancay e impuso una concepción más moderna, teatralista y más crítica, ya que los actores no pretendían “encantar” al público, sino plantearles conflictos, de su propia vida cotidiana, como las historia de “El hombre que se convirtió en perro” y “Los de la mesa diez”, de las *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, que introdujeron en 1966, en Neuquén, las enseñanzas del Teatro Fray Mocho, del Nuevo Teatro, del IFT [Yidischer Folk`s Theater]. (Calafati, 2007: 337)

Tras algunas hebras sueltas en esta historia, en el `72 el grupo realiza una nueva gira con la actuación de Alicia Fernández Rego y Jorge Capellán. Y en el `73, la trama de El Grillo concluye con *Ninguna historia excepcional*, con textos de Alberto Adellach, Renzo Casali y Bertolt Brecht.

Mientras tanto, en la escena neuquina, aparecen nuevas y variadas propuestas²³. Por un lado, dos ex integrantes de El Grillo, Cecilia Lizasoain y Jorge Capellán, escriben y ponen en escena *La maquinita de Jorge y Cecilia*²⁴. Por otro, los tres primeros actores de El Grillo -Alicia Villaverde, Darío Altomaro y Raúl Domínguez- participan en el Café Teatral y luego en el grupo Génesis. Precisamente como integrantes de Génesis parten en gira, hacia México, como “elenco invitado” en el I Festival Latinoamericano/IV Festival Chicano de Teatro (1973). Poco tiempo después, estos tres ex integrantes de El Grillo emprenden una nueva gira, la del exilio, tras “Una gran marcha hacia donde el diablo perdió el poncho”²⁵. Pues, entre el `73 y el `75 ponen en escena *La vaca blanca* de Roberto Espina con la dirección de Domingo Lo Giúdice. “Una obra

para niños, y no tan niños” -dice R. Espina. Una metáfora de la Argentina de entonces²⁶.

Cuando empezamos a montar *La vaca blanca*, fuimos al I Festival de Teatro Latinoamericano y al IV Encuentro Chicano. Éramos miles (...) de acá fuimos 6. Había gente de EE.UU. que se había ido en tren, chicanos, colombianos, gente del teatro popular, del teatro de barrio. Los milicos suponían que nosotros éramos correo; cuando me secuestraron se obsesionaban durante los interrogatorios con este tema. Estaban los que planteaban el teatro sin público, el teatro como factor de cambio. Toda la teoría de Santiago Boal, [Enrique] Buenaventura, los teóricos del teatro revolucionario. El cierre del festival se hizo en unas pirámides todas llenas de banderas rojas, todos estábamos convencidos de que íbamos a llegar a ese socialismo, que lo íbamos a lograr (...). (A. Villaverde, 07/04/2009)²⁷

Y más allá de la influencia de El Grillo, no solo en el teatro neuquino sino latinoamericano, en la biografía teatral de Alicia Fernández Rego otro referente importante es La Comedia Neuquina surgida de la fusión de cuatro grupos de la capital de Neuquén: El Grillo, Amancay, Las Manos, y Teatro y Vocación (TeyVo)²⁸. Entre sus promotores figuran Alicia Fernández Rego, Norman Portanko, José Roque Digiglio, Jorge Gueijman, Alicia Figueira, Guillermo Murphy, Lucio Espíndola y Ernesto Sotomayor²⁹.

Su estreno se realiza en el `65 con *Tres jueces para un largo silencio* de Andrés Lizarraga con la dirección de José Digiglio³⁰. El espacio utilizado es la sala del Café Teatral, en casa de uno de los

integrantes, Norman Portanko (diagonal Alvear)³¹. Luego de unos años de desafío por la supervivencia económica, en el `70, los teatristas neuquinos se autoconvocan en defensa de La Comedia Neuquina, oportunidad en que, con la dirección de Alicia Fernández Rego, se estrenan varias obras: *El amasijo* de Osvaldo Dragún, *Esperando a Rodó* de Carlos Maggi, *Historia del teatro neuquino* de Kune Grimberg y Evaristo Giménez, e *Historias de jubilados* de Luis Ordaz. Es la época del Dr. Fulvio Villamil, el Director de Cultura Municipal que “alentó la creación de la Comedia Neuquina”³². Pero en el `72, aquel aliento se disuelve con la intendencia del Dr. Jorge Solanas, luego Senador Nacional por el partido provincial: “nos dijo que la labor de la Municipalidad era levantar perros muertos de la calle. Se nos grabó a fuego”, afirma Norman Portanko.

El arte aparece en las naciones oprimidas, como el dominio donde se concentra el espíritu de protesta y liberación (...). Esta función no siempre ha sido comprendida por quienes, por su ubicación, debieran ser fieles custodios y promotores de la libertad del arte y la cultura. Menos aún, ha sido comprendida en Neuquén que, con una envidiable trayectoria de inquietud cultural, fue abandonada, separada de sus artistas, a lo largo de diversas y despreocupadas gestiones. (Diario Río Negro, 12/09/1971)

Sin embargo, con nuevos sueños y bríos, pocos años después Alicia Fernández Rego integra un doble desafío: la creación de un grupo de teatro y de su sala propia. Este particular desafío, el de hacer teatro durante la dictadura militar, se realiza por iniciativa privada en la que también participan Norman Portanko y José

Digiglio. Surge entonces, en el `78, el grupo Lope de Vega con su sala en el primer piso del Cine Español (Avenida Argentina 235).

Quizás hoy cueste dimensionar qué significó en la vida de una Mujer, Madre, Maestra, Directora teatral y Actriz, tomar la decisión de “Abrir” un teatro en ese momento, teniendo su grupo exiliado, una de las actrices desaparecida, un hijo muerto por las tres AAA, la librería que compartía con Kune Grimberg [su esposo] incendiada dos veces por bombas. En esa situación ella fue capaz de crear una verdadera “isla flotante” donde náufragos como yo encontrarían una razón para sobrevivir. Estas secuencias y consecuencias poco se reflejan en las historias para ser contadas que vinieron después y que a mi entender los investigadores minimizan descontextualizando de su época, al artista. Somos sobrevivientes de la Dictadura más sangrienta que ha conocido la historia argentina y Alicia Fernández Rego fue protagonista de la resistencia al horror y la muerte. (Raúl Toscani, Neuquén, 08/10/2011)³³

El Lope de Vega pretende acercar la dramaturgia nacional a los espectadores de la Norpatagonia. De modo que el nombre del grupo y de la sala, si bien rinde homenaje a uno de los más prolíferos poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español, es más bien un agradecimiento a la Asociación Española que cedió el local, remodelado por la escenógrafa Beba Fittipaldi, todo en azul, salvo las maderas que recubrían las paredes de un espacio semicircular. Así pues, coincidiendo con los festejos por el aniversario de la ciudad, la sala de ciento veinte butacas se inaugura con el estreno

de *La depresión* de Julio Mauricio, con la actuación de Alicia Fernández Rego, entre otros, y la dirección de José Digiglio³⁴.

La difusión del estreno (08/09/1978) se realiza con un programa diagramado con humor³⁵:

LA DEPRESIÓN

El antidepresivo ideal de amplio espectro y efecto prolongado!!!

Único que no tiene contraindicaciones ni efectos secundarios!!!

Contiene:

AMALIAvital (A. F. R.) 0,020

FITOsolfuerte (N. P.) 0,030

EUGENIOpiol (J. D.) 0,020

Encipiente escenográfico: B. F.

Colorante lumínico: B. M. y O. G.

Fórmula original del bioautor: JULIO MAURICIO

PRESENTACIÓN: DOS ACTOS

POSOLOGÍA: Una píldora los viernes, sábados y domingos a las 22,00 horas.

Todo procesado bajo control direccional de J. D.

Nota: Si le interesa saber el significado de las iniciales es un síntoma positivo. UD. YA NO ESTÁ TAN DEPRIMIDO!! puede encontrar los nombres completos al pie del presente.

INDICACIONES: Puede ser recomendado a las familias, amigos, inclusive a su médico SIN CONSULTA PREVIA y a todo paciente que adolezca de síntomas similares.

VENTA LIBRE (En boletería)

PRODUCTO APROBADO POR: El Ministerio de Distracción,
Alegoría y Cultura.

LABORATORIO:

Sala Lope de Vega

Altos Cine Español - Neuquén

A. F. R., Alicia Fernández Rego; N. P., Norman Portanko; J. D., José Digiglio; F. B., Francis Boronat; B. F., Beba Fittipaldi; B. M., “Beto” Mansilla; O. G., Osvaldo González.

El humor del programa se suma a la seriedad de la propuesta³⁶:

Neuquén era otra cosa, el país también. Transcurrían los días de dolorosa dictadura, pero en ese rincón, el teatro estaba vivo. (N. Portanko, Diario Río Negro, 2001)

“El teatro estaba vivo” en propuestas como *Cien veces no debo* de Ricardo Talesnik³⁷ (1979), *El gran deschave* de Sergio De Cecco y Armando Chulak³⁸ (1980), *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère³⁹ (1981), y en *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz (1982), una puesta en escena de absurdos mecanismos de convivencia de modo que la obra concluye con “dos candelabros humeantes y los personajes amarrados en cruz”⁴⁰. “El teatro estaba vivo” ante los ojos del espectador de la Dictadura.

Y ya en período democrático, representando a El Lope de Vega, en la década del `80 Alicia Fernández Rego realiza dos nuevas giras. Una por Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela y México con su

unipersonal *Déjenla sola, solita y sola* de Daniel Ruiz, dirigido por Nina Cortese (1984/85). Y otra gira por Australia, Filipinas, Singapur, Tailandia, China -Pekín, Nankin y Shangai-⁴¹ (1984/85).

En el 2001, las remodelaciones del Cine Español obligan a El Lope de Vega a inaugurar una nueva sala (diagonal Alvear 52), con subsidios del Instituto Nacional del Teatro⁴². Con el agregado de nuevos integrantes -algunos venidos del exilio- se estrena *El té se enfría* de Roberto Espina. Pero esta parte de la historia de El Lope de Vega, que se cierra en el 2006, parece revivir la de otros años así como la de muchos otros grupos en la provincia de Neuquén⁴³. ¿Nuevamente aparece la deuda que el Estado provincial mantiene con el teatro?

En fin, tanto El Grillo como La Comedia Neuquina y El Lope de Vega encuentran en Alicia Fernández Rego a una integrante fundamental, compartiendo la cartelera con reconocidos teatristas que quedaron sin nombrar, muchos de ellos incluidos en el Teatro del Bajo, otra impronta neuquina que dio marcadas señales de resistencia a la manera del Teatro Abierto, en Buenos Aires, a fines del “Proceso de Reorganización Nacional”⁴⁴.

A manera de conclusión, respecto de Alicia Fernández Rego tal vez podríamos acordar en que la estética de un teatro íntimo la define: con un espacio reducido, pocos personajes, especial atención a la voz y al gesto del actor. Un teatro alejado del lujo, la grandilocuencia y la espectacularidad. Un teatro que asienta sus bases en la palabra dramática⁴⁵.

La consideración social respecto de su trayectoria teatral fue explícita tanto a nivel provincial como nacional. La provincia de Neuquén inauguró una sala teatral con su nombre, en el `94⁴⁶. El

Instituto Nacional del Teatro le otorgó premios en varias oportunidades (Premio Regional a la Trayectoria, 2001; Premio a la Trayectoria, 2007, y Premio Nacional a la Trayectoria Teatral en el marco de la XXIII Fiesta Nacional del Teatro en Formosa, 2008)⁴⁷. Y como un nuevo premio, la Honorable Legislatura del Neuquén, la distinguió en el homenaje a “Las Mujeres de la Cultura Neuquina”, en el 2010.

(...) cuando uno quiere mucho algo y lo consigue con tanto esfuerzo -dice A. Fernández Rego-, pierde un poco su valor esa conquista, eso fue la vida.” (A. Fernández Rego)⁴⁸

Espectadora crítica y reflexiva ante la puesta en escena de su biografía teatral, una “mujer, sola y teatrista”, a poco más de ochenta años, libera las amarras de su emoción en la cadencia de unos versos que, a menudo, se deleita en pronunciar: “¡Vida, nada me debes!/¡Vida, estamos en paz!”⁴⁹.

BIBLIOGRAFÍA

BUSADER, Sebastián (2005). “Alicia Fernández Rego. Quiero que todas las salas estén llenas, que todo el mundo reciba el aplauso si lo merece”. En *Revista Picadero*, nro. 15. Instituto Nacional del Teatro, p. 44-45.

CALAFATI, Osvaldo (2007). “Neuquén (1884-1985)”. En PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. II, p. 297-347.

----- (2011a). “El conjunto teatral Amancay. Más de veinte años de teatro neuquino”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, Universidad Nacional del Comahue, p. 39-45.

----- (2011b). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.

GONZÁLEZ ROUCO, María. “Inmigración a la Argentina (1850-1950): Maestros y profesores”. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos25/inmigracion-maestros/inmigracion-maestros.shtml>.

LATOR, Carlos y otros (2006). *Chos Malal, entre el olvido y la pasión. Historia de la primera capital del Neuquén, desde sus orígenes hasta los años '70*. Neuquén. Chos Malal: Centro de Estudios Regionales.

LÓPEZ, Hilda (2008). “Neuquén: Un premio para la señora del teatro neuquino”. Recuperado de http://bolsonweb.com.ar/diariobolson/detalle.php?id_noticia=13668.

MONZÓN, Antonia (2008). “Alicia Fernández Rego. Una vida de compromiso y entrega”. En *Rev. Picadero* 21, Instituto Nacional del Teatro, febrero/julio, p. 25.

PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.), (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, vol. IV.

REYES, Mónica (2011). “Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la*

resistencia. Neuquén: Educo, Universidad Nacional del Comahue, p. 11-35.

ROCA, Concepción (1998). *La palabra en acción*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

VILLAVARDE, Alicia (2009). “Estaba la sensación de que se iba a poder, que no estaba tan lejos”. En *PTS Neuquén* (Entrevista, 04/04/2009). Recuperado de <http://www.pts.org.ar/slip.php?article12165>.

WOLF, Martín (2009). “Galina Tolmacheva: el actor en el centro del acontecimiento”. En DUBATTI, Jorge (Coord.). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, p. 325-353.

ZAYAS DE LIMA, Perla (1999). “Ruptura y cambio en la puesta en escena a partir de las propuestas de Ariel Bufano”. En PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.). *Tradición, modernidad y posmodernidad (Teatro iberoamericano y argentino)*. Buenos Aires: Galerna, p. 219-228

NOTAS

¹ Entrevista a A. Fernández Rego. (Busader, 2005: 45)

² *Idem.* (Calafati, 2007: 336)

³ Blanca de la Vega enseñó en el Conservatorio Beethoven y, simultáneamente, en reemplazo de Enrique García Velloso, en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Ver González Rouco, M., *op. cit.*

⁴ Ariel Bufano fue un prestigioso titiritero que “transformó la escritura dramática, la circulación de las obras y la recepción debido a sus decisivas innovaciones formales”. (Zayas de Lima, 1999: 220)

⁵ “La señora Crilla [1898-1984] conocía acabadamente el trabajo del actor y los procesos que lo conducen a la creación de un personaje (...). Sus últimos años los dedicó a investigar la palabra en el actor y su influencia en la acción dramática”. Agustín Alezzo en prólogo a Roca, C., *op. cit.*

Por otra parte, Carlos Gandolfo afirma: “Tengo que hacer justicia con Hedy Crilla; ella cambió nuestros esquemas y nos dio la posibilidad de ser nosotros mismos, de apartarnos de las fórmulas estereotipadas, de la *machietta* típica del teatro independiente”. (Pellettieri, 2003: 259)

⁶ Nina Cortese se formó en Mendoza en la década del `50 en la Escuela Superior de Arte Escénico de la Universidad de Cuyo donde Galina Tolmacheva era la directora. Posteriormente integró el Teatro Universitario de Cuyo y en la década del `60 fue docente y directora de la Escuela de Teatro de Bahía Blanca. Esta actriz, directora y docente teatral llegó a la presidencia de la Asociación de Cronistas del Espectáculo. En Neuquén dirigió *Déjenla sola, solita y sola* de Daniel Ruiz, unipersonal de Alicia Fernández Rego con el que esta realizó una gira por Asia, en el `86-87.

⁷ Galina Tolmacheva “(...) introduce y publica las concepciones pedagógicas y espectaculares de los más grandes renovadores del teatro moderno como Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold, Feodor Komisarjevsky, Max Reinhardt y Konstantin Stanislavsky”. (Wolf, 2009: 325)

⁸ Al promediar el siglo XX, en las escuelas estatales de teatro en Buenos Aires enseñaban destacados docentes que se formaron con figuras como Antonio Cunill Cabanellas discípulo de Adrián Gual, el Stanislavsky de la península ibérica, además de los aportes de Gordon Craig, Max Reinhart, Jacques Copeau entre otros. “Se rompió con el estilo ‘a la española’, que imperaba en el Conservatorio Nacional” -afirma Augusto Fernandes. En la década del `50 se destacaron directores como Alejandra Boero y Pedro Asquini con el Nuevo Teatro; Oscar Ferrigno con el Teatro Popular Fray Mocho; Onofre Lovero con Los Independientes; La Máscara con Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo y Hedy Crilla; Oscar Fessler en el Teatro Independiente IFT. Fue la década de la primera visita al país de la Compañía de Jean Louis Barrault-Madelaine Renaud, y de Margarita Xirgu. Época de actores y actrices como Inda Ledesma, Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Violeta Antier, Osvaldo Bonet, entre otras tantas personalidades que hicieron escuela del teatro. Y si bien tanto en el teatro oficial como en el denominado “teatro de arte” porteño se siguió estrenando la dramática dominante, hubo emergentes de una concepción del texto dramático y de la puesta en escena con intentos de superación de la estética realista tradicional.

⁹ Entrevista a A. Fernández Rego. Recuperado de <http://www.cartelerateatroff.com.ar/verNoticia.asp?id=284>.

¹⁰ En el `59, y en su tercer año consecutivo, la Compañía de Comedias Amancay puso en escena la obra de John B. Priestley en la capital de Neuquén y en varias ciudades del interior. Ya en el `50 Amancay había participado en el II Concurso Nacional de Teatro Vocacional, en el Teatro Presidente Alvear, con *La propia obra* de César Iglesias Paz. Luego, en el `53, en el III Certamen Nacional de Teatro no Profesional, en el Teatro Nacional Cervantes, con *La luna en el pozo* de Armando Moock, oportunidad en que recibió el segundo premio otro grupo de la Patagonia, el Teatro Vocacional de Comodoro Rivadavia, con *Los conquistadores del desierto* de E. García Velloso, F. Testena, J. González Castillo, con la

dirección de Gabriel Barceló. Y en el `54, Amancay había resultado ganador en el Certamen Regional de Teatros Vocacionales, en el Teatro Municipal de Bahía Blanca; también, ganador por la zona sur en la IV Muestra de Arte Dramático del interior, en el Teatro Nacional Cervantes, con *El príncipe heredero* de J. Sánchez Gardel.

Respecto de la estética de este grupo: “En sus comienzos, Cavilla Sorondo se preocupó por proveer al conjunto de un espacio escénico sólidamente realista, con telas pintadas, practicables con ventanas (especialmente iluminadas), puertas y muchos muebles y artefactos diversos. Todos esos elementos materiales a los que hay que agregar el traspunte, el apuntador, el peinador y el fastuoso vestuarista, por lo que se justifica mencionarlo como el “André Antoine de Neuquén”. (Calafati, 2011b: 42)

¹¹ Actualmente, La Conrado Centro Cultural.

¹² Actualmente, Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA).

¹³ Para la década del `50, en la joven provincia norpatagónica se habían trazado las huellas de una historia del teatro cuyas primeras manifestaciones aparecieron en las fiestas patrias de fines del siglo XIX. Y en las primeras décadas del siglo XX, con la llegada del ferrocarril (1904) y sus operarios con actividades culturales en sus clubes, surgieron los primeros conjuntos vocacionales, es decir, grupos de teatro con conciencia de su oficio, incluso con la rudimentaria figura del rol del director. Entre las efímeras manifestaciones de esos grupos vocacionales y filodramáticos se encontraban los emergentes de una dramaturgia de denuncia social que pusieron en escena los textos del español Joaquín Dicenta, el italiano Pietro Gori, también, de referentes de la dramaturgia nacional como Florencio Sánchez. Y en las tres décadas siguientes, época de desarrollo agrícola del Alto Valle así como de descubrimiento de yacimientos petrolíferos a partir del 1918, en el Territorio Nacional del Neuquén se volvió constante la presencia de compañías profesionales, muchas de ellas españolas, en gira por el Alto Valle y la costa patagónica, lo que da cuenta de la existencia de asiduos espectadores así como de la necesidad de salas teatrales. Tras esta huella teatral, a partir de la década del `40 el teatro comenzó su período de consolidación cuando miembros de la burguesía incipiente integraron un conjunto vocacional que en `44 adoptó el nombre de Conjunto Vocacional Amancay con la dirección de Nicasio Cavilla Sorondo. Iniciándose con obras como las de Pedro Pico, Gregorio de Laferrère, Alberto Novión, Armando Moock, Juan Darthés, entre otros, a mediados de la década del `50 Amancay dio un giro en la selección de su repertorio y en sus puestas en escenas, especialmente a partir de la visita de dos grupos de Buenos Aires. Fue en el `54 cuando la Compañía de Comedias de Carlos Carella e Hilda Suárez puso en escena *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, y, por otro lado, apareció el grupo de Teatro Escuela Fray Mocho con obras de Molière, León Chancerel y Carlos María Pacheco. De modo que en el `56, Amancay inició una nueva etapa cuando

invitó a “la Greta Garbo argentina”, Mecha Ortiz, para integrar el elenco para la puesta en escena de *Frenesí* de Tennessee Williams, en el Teatro Español. Ese mismo año, Ángel Édelman se retiró del grupo para dedicarse al Radioteatro, una vertiente de teatro popular que perduró por casi tres décadas en Neuquén (1957-1986).

¹⁴ En el `60, la actividad teatral neuquina se nucleó en torno a la Pre Selección Provincial de Teatro Vocacional, realizada en el Salón Cooperadora Escolar Conrado E. Villegas (13-15 de agosto, 1960). Tal evento se organizó a instancias de la Dirección General de Cultura de la Nación en vistas de la Muestra Nacional de Teatros Independientes, en el Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. Participaron tres conjuntos: Amancay, con *Los expedientes* de Marco Denevi, con la dirección de Alfredo Sadhi (Neuquén capital); Yumu Puni (Zapala), con *Hombres en mi vida* de Eduardo Pappo, con la dirección de Carlos Isola, y Sentires Sureños (Plaza Huinca), con *En familia* de Florencio Sánchez, con la dirección escénica de María de Figueroa y la dirección general de Eduardo Figueroa. Resultó seleccionado el ya consolidado conjunto vocacional Amancay por lo que ese mismo año integró la Selección Zonal, en San Carlos de Bariloche, y finalmente se presentó en el Teatro Cómico de Buenos Aires.

¹⁵ “Di charlas en Shangai, Pekín, en las universidades, en español, para estudiantes sobre teatro occidental; y también me invitaron para recorrer Asia, haciendo teatro y charlas (...). Estuve en Malasia, en Filipinas, bueno hay tantas cosas que ya no recuerdo todas (...). En Filipinas, la mujer del agregado cultural quería que yo hiciera la obra de teatro en su casa con amigas que iban a tomar el té, muy en privado y me negué. Cosas así tengo para contar también (...). En Guayaquil tengo mi segundo hogar, iba todos los años a dar clases, ahora no puedo por razones físicas”. Entrevista a A. Fernández Rego. (López, 2008)

¹⁶ A. Fernández Rego también se ocupó de la formación actoral de otros grupos del interior de Neuquén, como es el caso de las ciudades de Chos Malal y Centenario. En Chos Malal estuvo a cargo de la formación de actores del grupo Corral Amarillo, creado por iniciativa de Horacio “Tito” del Valle Olivera, un catamarqueño: “Había muy buenos actores (...) muy buenas actrices. Lo que ocurre es que en esos años no había muchas personas que se quisieran enganchar en teatro, porque lo veían como algo extraño. La primera profesora que yo tuve acá fue Alicia Fernández Rego; después vino Iris Marga, Rivera López y otros artistas patrocinados por organismos nacionales y provinciales que recorrían la Patagonia apoyando a grupos como el nuestro. Actuamos en Neuquén y competimos con un grupo de Zapala que siempre tuvo muy buen nivel; yo viajaba siempre allá a ver obras de teatro. Nunca dejamos de ser un grupo independiente, de vocación, que hicimos todo a pulmón”. (Lator, 2006: 316)

Y en Centenario, A. Fernández Rego dirigió el grupo El Retablillo. Muchos de sus miembros continuaron su trayectoria con El Barco de Papel. En esta

nueva propuesta de los titiriteros figuraban Elsa Vallejo, Nelly Rozas, Pedro Egea, los hermanos Lucio, Horacio y Elsa Espíndola y Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera. (Calafati, 2007: 340)

Además de su actividad como directora escénica, A. Fernández Rego dio recitales de poesía argentina en Chile y Perú.

¹⁷ Luego se agregaron Jorge Capellán, Reinaldo Labrín, Cecilia Lizasoain y Gloria Napal. También participaron Alicia Pifarré, Alberto “Patín” Vielocucio, Arturo Pérez, Liliana Planas, Marina Baggini, Marita Ruiz, Susana Ferragut, Lila Gómez, Martín Dhroso, Jorge Coronel, Adolfo Reyes, Eduardo Bejarano, Salotto, Pelusa Cornejo, Leonor Deraco, Horacio Sánchez, entre otros.

¹⁸ Esta obra, junto a otras del autor -reconocido en radio, cine, teatro y televisión- circulaba con éxito comercial en la cartelera teatral de Buenos Aires mientras, además, era difundida por el cine a nivel nacional. *Las mariposas (...)*, escrita en el `57, adoptó versión fílmica en el `58 con el nombre de *La hermosa mentira*, con Lolita Torres y José Cibrián, con guión del autor. Y en el `64, en Plaza Huinca, se puso en escena otra obra de A. Santa Cruz, con la dirección de dos mujeres: *Los ojos llenos de amor*. La directora general fue Nina Cesco y la directora escénica, María F. de Figueroa, ambas integrantes del conjunto vocacional Sentires Sureños. (Reyes, 2011: 16)

¹⁹ Presenciando la puesta de *La calle verde*, en Neuquén, en un registro fílmico aparecen Nina Cortese y José Roque Digiglio, director de la Comedia Neuquina. Recientemente llegado a Neuquén, Digiglio se había formado en Buenos Aires con maestros como Alberto Rodríguez Muñoz y Jorge Lavelli. Ver imágenes de El Grillo, en “Dramaturgias de Neuquén”, en el blog de *Voces en escena*: <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

²⁰ Además “Tuvieron muy buena recepción crítica por parte de la prensa”. (Calafati, 2007: 335)

²¹ Ver imágenes de El Grillo en “Dramaturgias de Neuquén”, en *Voces en escena*, blog cit.

²² Entrevista a A. Villaverde, *PTS Neuquén, op. cit.*

²³ Otras propuestas escénicas surgieron en Neuquén en el `72. Se estrenó: *Delito en el escenario*, dirección de Jaime M. Quesada (Conjunto vocacional de Junín de los Andes). También, *El zoo de cristal* de Tennessee Williams (Zapala, dirección Roberto Dairiens) y *Tío Trapa* de Bernardo Graiver (conjunto Huella, San Martín de los Andes, dirección Carlos Olivares). Las propuestas locales dialogaron con otras de la compañía de Raúl Rossi, en gira, con una obra de Abel Santa Cruz, *Novia para casarse*.

²⁴ Casi diez años después un nuevo Grillo surgió en Estocolmo, Suecia, integrado por niños, con la dirección de Jorge Capellán. (Calafati, 2007: 336)

²⁵ Se trata de la segunda parte del título de *La vaca blanca o la gran marcha hacia donde el diablo perdió el poncho* de Roberto Espina, publicada en Chile, 1973.

²⁶ Ver Devita, Sergio (2011). “‘La vaca blanca’. Metáfora y crítica del presente”. En Garrido, Margarita (Dir.). *Actas de las II Jornadas, op. cit.*, p. 292-295.

²⁷ “(...) Después de eso se arma Génesis, ahí entra lo más político. Estaba en el aire. En esa época conocí a Susana Mujica [desaparecida]. No teníamos tanta conciencia, pero el lugar era ese... subirse al escenario para decir algo, que a alguna gente no le gustaba... y después tuvimos que pagar por eso. El grupo Génesis nace en el año 1973, en contacto con la gente de la Secretaría de Extensión Universitaria. Darío Altomaro, ‘Rulo’ Domínguez, Alicia Pifarré [desaparecida], Luis Arroyo, Horacio Sánchez y yo. Empezamos a ensayar una obra, *La vaca blanca* de Roberto Espina, que era una obra que criticaba a los Mussolini, a los Perón, a los Hitler... pero que estaba montada dentro del clima que se vivía en la Argentina. La obra estaba planteada como un juego (...). Era la época de Allende, todo era posible, creíamos realmente que se podía. No tenías un carnet pero ibas para acá, para allá, recibíamos a gente de Chile tras el golpe. Estaba esa sensación de que se iba a poder y de que no estaba tan lejos. (...) Leíamos mucho, porque si vos no tenías el conocimiento, no podías discutir. (...) Seguimos de gira durante varios meses. Fuimos a Colombia, y se veía una pobreza... en Panamá. Empecé a militar ante el descubrimiento de tanta miseria, tanta pobreza, que en Neuquén no veíamos. Por ejemplo, el ‘Choconazo’... no teníamos nada que ver... estábamos enterados, pero no estábamos en El Chocón. Yo empecé a militar en el PRT, en la parte de prensa. La militancia... es difícil compararlo con el ahora; en las reuniones sociales se hablaba de otras cosas, había temas que no podías tratar porque te vendías. La militancia era clandestina, no como ahora”. Entrevista a A. Villaverde, *PTSNeuquén, op. cit.*

²⁸ Otra forma fue adoptando El Grillo al integrarse en La Comedia Neuquina (1965-1972), con el fin de conformar y legitimar un elenco estable dependiente de la Escuela Provincial de Bellas Artes -es decir, dependiente del Consejo Provincial de Educación- o bien, de la Dirección de Cultura de la Provincia de Neuquén. La Comedia Neuquina, inicialmente, fue un proyecto del Conjunto Vocacional Grupo Amancay-Teatro Libre, al que se sumaron integrantes de los grupos TeyVo (dirección de Orfelía Lapuente de Pianciola), El Grillo (dirección de Alicia Fernández Rego) y Las Manos (dirección de Roberto Recio Mango). En pos de esos sueños, en el período `65-68 La Comedia Neuquina estrenó: *Tres jueces para un largo silencio* de Andrés Lizarraga, *El amasijo* de Osvaldo Dragún, *Esperando a Rodó* de Carlos Maggi, *Juguemos, cantemos y Las trompetas y las águilas* de Gabriel Rúa y *Algo más que la ñata contra el libro*. En el período comprendido entre el `68 y el `72 La Comedia fue dirigida por Jorge Gueijman. Sus

directores artísticos fueron Alicia Fernández Rego y José Digiglio. Norman Portanko (Administrador), Ernesto Sotomayor (Secretario) y Evaristo Giménez (Secretario de Prensa y Difusión). El resto de sus integrantes fueron Lelia y Anahí Francavilla, Cecilia Lizasoain, Rubén Cajaravilla, Lucio Espíndola, Alicia Figueira y Guillermo Murphy (Diario Río Negro, 12/09/1971). Su primera producción importante fue *El amasijo* de Osvaldo Dragún ('70) con la dirección de A. Fernández Rego y la actuación de Alicia Figueira, ex integrante de Amancay. Con esta obra, La Comedia Neuquina participó en Chile, en el Teatro Municipal de Osorno. Pero esta promisorio etapa de La Comedia Neuquina, integrada por reconocidos teatristas, muchos de ellos formados incluso fuera de la provincia (Buenos Aires, La Plata), concluyó en el '72. (Calafati, 2007: 333)

²⁹ A La Comedia Neuquina se agregaron Horacio Espíndola, Alicia Pifarré, Lila Gómez, Jorge Capellán, Juan Carlos Cornejo y Beba Fittipaldi.

³⁰ En la Muestra Provincial del '65, la Comedia Neuquina estrenó *Tres jueces para un largo silencio* de Andrés Lizarraga, con la dirección de José Digiglio, y Alicia Figueira en el rol protagónico de Juana Azurduy: "(...) hicieron un trabajo de envergadura, que no pasó desapercibido para la prensa, dando a conocer en Neuquén la muy discutida obra de Lizarraga, que formó parte de una 'trilogía sobre Mayo' y que planteó una estética de revisionismo histórico del pasado argentino (...). Alicia Figueira hizo el difícil papel de Juana Azurduy". (Calafati, 2007: 338)

³¹ Entre las experiencias del Café Teatral, una de las actrices comenta: "(...) Por ejemplo, hicimos una obra que nos marcó bastante: *El kilómetro 1183*. Ahí el 'Negro' Patín estaba haciendo un trabajo comunitario con la gente de Puente 83. En el espectáculo, aunque no hicimos tantas funciones porque nos echaron del café *concert*, se hablaba de la pobreza, con textos de la gente del lugar. Era una creación colectiva, con guitarra, cantábamos... Estaba también basada en textos de la revolución española. Patín recitaba y proyectaba las fotos del Puente 83. Era una novedad, la gente un poco se molestaba, porque los que iban a ese teatro no eran gente pobre, sino más bien intelectuales. Ya en esa época había canas en los teatros". (A. Villaverde, *PTSNeuquén, op. cit.*)

³² Calafati, 2007: 341.

³³ Entrevista realizada por M. Garrido.

³⁴ "Si bien la obra -de acuerdo a lo informado por los responsables teatrales- puede llevar a pensar en hechos conflictivos, lo que se pretende es realizar una caricatura de los problemas individuales. (...) se trata de que la gente se burle de sus propia depresión, al menos viendo representados, a través de una comedia, sus propios desvelos". (Diario Río Negro, 06/09/1978)

³⁵ "El tema de la incomunicación que va adquiriendo mayor intensidad hasta llegar al clímax y no solo en la textura literaria, se revela en la densidad dramática puesta en el escenario desde una dirección que

evitó las concesiones y falsos naturalismos a que el texto puede prestarse si no se ahonda su lectura. Una sala repleta aplaudió a los intérpretes (...). (Diario Río Negro, 1978). “(...) importante destacar que ya comienzan a concurrir al teatro, no solamente el público *habitué*, sino aquel cuyo motor fue la curiosidad, esta se la puede resumir como otra de las metas fijadas por el grupo”. (N. Portanko, Diario Río Negro, 29/08/1978)

³⁶ “Nosotros aspiramos a hacer teatro, pero un teatro digno, sin concesiones pero entretenido, sin caer en el teatro complicado en lo que respecta a la filosofía, algo así como el teatro del absurdo, sin discutir que sea una línea de avanzada, pero la experiencia nos dicta que el público necesita otra cosa”. (A. Fernández Rego, Diario Río Negro, 29/08/1978)

³⁷ Elenco: Alicia Fernández Rego, José Digiglio, María Herce, Dagoberto “Beto” Mansilla, Raúl Toscani y Norman Portanko; escenografía de Beba Fittipaldi y dirección de José Digiglio. (Diario Río Negro, 31/05/1979)

³⁸ La obra se presenta como prohibida para menores de dieciocho años, con la dirección de José Digiglio. Actuaron Alicia Fernández Rego, Norman Portanko, Mary Herce y Modesto Allende. En el programa se lee: “Apoye a la Fundación Neuquina Amigos de la Cultura (FUNAC). Pro-construcción Centro Cultural ‘Conrado Villegas’. Neuquén debe tenerlo. Usted lo hará posible. Asíciense”. (Programa cedido por Norman Portanko)

“Durante cuatro años, *El gran deschave* fue llevada a escena en los principales escenarios del país y posteriormente presentada en Río de Janeiro, México y España, obteniendo los elogios de la crítica especializada”. (Diario Río Negro, 12/06/1980)

“La obra de De Cecco y Chulak viene precedida de elogiosos antecedentes. Premiada como la mejor obra de su género en la producción del año 1975 por Argentores, ostenta además la distinción ‘Estrella de Mar’ (Mar del Plata 1977). Como corolario a este éxito, Haydée Padilla y Federico Luppi obtuvieron los premios a la mejor actuación femenina y masculina, siendo también elogiada por la crítica especializada en el país y extranjero. (...) Con esta puesta en escena, José Digiglio como director y actor y los intérpretes Alicia Fernández Rego, Mary Herce, Norman Portanko y Osvaldo Cosentino deberán demostrar el máximo de esfuerzo y capacidad actoral, no solo porque la obra cuenta con antecedentes favorables, sino también porque se han impuesto diferencias entre el actual montaje y el realizado por Carlos Gandolfo en Buenos Aires. (...) Pensamos que quienes vieron esa versión podrán juzgar el matiz diferente que le hemos impuesto. Si bien mostramos lo risueño de algunas situaciones, le dimos un sabor agrídulce al enfatizar el problema desencadenante del conflicto”. (Diario Río Negro, 13/06/1980)

“Alicia Fernández Rego aporta, como siempre, su cuota de experiencia y talento en las tablas, entregándonos una acertada interpretación de la abuela, personaje que en determinados pasajes arrancó aplausos. Norman Portanko y María Herce, en los papeles protagónicos, cumplen una

acertada actuación, conjugando muy bien los momentos de hondo patetismo con el más puro humor. (...) Muy buena fue la escenografía de Beba Fittipaldi, como asimismo los efectos de sonido y la música. La dirección general, a cargo de José Digiglio, puede calificarse de correctísima y acertada”. Sin dejar de advertir “Algunas caídas de ritmo en el primer acto; ciertos desajustes de letra, son reparos ‘aceitables’ en futuras presentaciones” la nota del diario afirma: “Norman Portanko y María Herce cumplen trabajos cuyo calibre, alcanza poco común temperatura; evidentemente hay un proceso de elaboración en el que el patetismo, el humor, el juego cruel y la gracia se conjugan con el dolor; los dos apelan a una amplia batería de recursos plena de expresivos matices; sobre ellos recae todo el peso de la pieza: sinceridad interpretativa es el calificativo para el nivel que alcanzan. Alicia Fernández Rego aporta su experiencia y oficio en el papel de la inefable abuela; correcto Modesto Allende y José Digiglio (este en episódico papel); empeñoso Osvaldo Cosentino. Funcional la escenografía de Beba Fittipaldi dentro de las limitaciones de la sala; muy apropiados los efectos de sonido: acertada la música incidental”. (Diario Río Negro, 19/06/1980)

³⁹ “Estábamos haciendo *Las de Barranco* y llamaron del comando militar para decir que el General quería que fuéramos a hacer la obra allí porque no sé qué festejo tenían. Digiglio les contestó que el teatro se hacía en el teatro”. (N. Portanko, Diario Río Negro, 2001)

Esta obra “determinó un cambio de modalidad para esta sala. Afirmamos esto ya que, por ser apta para todo público, pudo acceder al teatro la familia (...) y acrecentar un público interesado por las manifestaciones de esta capital”. (Diario Río Negro, 22/08/1981)

⁴⁰ En el día del estreno de esta obra auspiciada por la Dirección Provincial de Cultura de Neuquén (21/08/1982), en nota del diario se hicieron dos oportunas referencias: una, al director; la otra, al autor, actor y director rosarino, Jorge Díaz, nacionalizado en Chile y radicado en España desde el '65: “La obra -dijo [José Digiglio]- exige a los actores circular por los carriles de interpretación no habituales. El manejo del texto pasa de lo cómico y ridículo, a lo serio y trascendente, sin solución de continuidad, apoyándose en un contexto dado por la situación. Si bien es esta una de las claves que los actores deben lograr, también es la misma idea a la que debe responder la puesta en escena. (...) El mismo Jorge Díaz recuerda en algunos de sus escritos que un domingo (como todos los domingos) siniestro, muerto de aburrimiento, leía distraídamente un periódico (como todos los periódicos) idiotizantes. Un aviso del consultorio sentimental: una mujer que firmaba ‘Esperanzada’ decía buscar un alma gemela. Al pie de la misma página se leía la información de un marido enfurecido que había matado a su mujer... Diez horas después de leer esto, terminaba una obra en un acto que decidí titular *El cepillo de dientes*. Me tomé tres

cervezas y me fui a dormir. Cinco años después, en el café Lion de Madrid, escribí el segundo acto”. (Diario Río Negro, 21/08/1982)

La “polémica e incisiva obra de Jorge Díaz”, también presentada en la Casa de la Cultura de Fiske Menuco (Gral. Roca, Río Negro), fue motivo de una extensa nota del diario rionegrino: “Esta pieza teatral no acepta términos medios... cualquiera sea el nivel en que funcione: dirección, interpretación o público. El espectador no puede adoptar una actitud receptiva a desgano (...) cada espectador se ve en la obligación de rumiarlos -quizá más allá de concluida la obra- y digerirlos en pequeños trozos. De ahí que puede mover a dos reacciones extremas: la aceptación abierta o el rechazo total. No es una puesta en escena fácil (...). Pero es necesario determinar que esta obra no es un espectáculo más (...). Requiere -y ellos así lo demostraron- el despliegue de una enorme cuota de potencialidad interpretativa (...) pero que va más allá de la puesta en marcha de mecanismos teatrales fríamente aprendidos”. (Diario Río Negro, 02/09/1982)

La escenografía de esta obra “acertada y funcional” fue creación de “Tito” Gueijman, artista plástico y escenógrafo formado en el IFT.

“Todo se comparte, menos el cepillo de dientes” entre personajes “fuertes, invulnerables, inseparables, intolerables!”. Nota de B. Sciutto. (Diario Río Negro, 02/09/1982)

⁴¹ De los tres promotores, A. Fernández Rego continuó con unipersonales en giras por Latinoamérica, Europa y Oriente. A su regreso reflexionó: “(...) en Neuquén a nadie le importa lo que hacés, dentro ni fuera. No sé si volveré a actuar. No sé si continuaré con las giras (...). Los muertos que desgraciadamente quedaron por el camino deberían servir como alerta para evitar engrosar sus filas, para asistir concretamente -cuando aún se está a tiempo- a los agonizantes y apoyar efectivamente a aquellos que felizmente gozan de buena salud”. Nota de B. Sciutto. (Diario Río Negro, 15/03/1987)

⁴² Nuevos integrantes se sumaron a la propuesta de El Lope de Vega: Darío Altomaro, Mauricio Villar, Claudia Cogliatti, Arturo Pinilla, Magdalena “Chiquita” Fassola, “Mary” Ruffino. Entre las propuestas escénicas: *Déjenla sola, solita y sola*, y recitales sobre Federico García Lora, Miguel Hernández, *Los fusiles de la madre Carrar*, *Siatafán*. Sin embargo, “Otra vez con los sueños y el sacrificio monetario de bolsillos magros. Y casi los personajes de siempre (...)”, comenta N. Portanko. (Diario Río Negro, 2001)

⁴³ “Nunca tuve una crisis con el teatro, lo que tuve fue un dolor y fue cuando tuve que dar de baja al Teatro Lope de Vega, la decisión fue muy costosa. Diferencias de conceptos, pero había que hacerlo antes de que llegara el desgaste y otras cosas”. Entrevista a A. Fernández Rego. (López, 2008)

⁴⁴ “[Respecto de A. Fernández Rego] Debemos destacar su interés en un ‘teatro pedagógico’, de acuerdo con Bertolt Brecht, profundamente

antiburgués y ‘esclarecedor’ (*Ser actriz es poder decir cosas, poder hacer los textos de los grandes maestros*) y, además, su alejada actitud de prescindencia con respecto al poder político de turno, lo que le acarreo desconfianza y continua censura encubierta”. (Calafati, 2007: 337)

⁴⁵ Como directora teatral A. Fernández Rego puso en escena más de treinta obras para niños, algunas de su autoría como *Tía Alicia Maricaminos pasa por aquí*. Y, para adultos, dirigió más de setenta, con una cuidadosa selección de textos que recorren tanto el repertorio clásico internacional como argentino. Entre los dramaturgos seleccionados figuran los de la antigüedad grecolatina (Sófocles, Eurípides y Plauto), los europeos (J. Anouilh, J. Benavente, B. Brecht, A. Casona, M. de Cervantes, J. Cocteau, A. Chéjov, F. García Lorca, C. Goldoni, E. Ionesco, J. Molière, H. Müller, H. Pinter, L. Pirandello, W. Shakespeare), los norteamericanos (E. Albee, T. Williams), los argentinos (O. Dragún, C. Gorostiza, G. de Laferrère, R. Talesnik, A. Vargas), entre otros. Además de su afición por los poetas con cuyos textos elaboró numerosos recitales.

A su vez, uno de los directores de A. Fernández Rego fue Víctor Mayol, llegado a Neuquén por una propuesta del Teatro del Bajo. Tras una rica experiencia teatral que lo asocia a O. Fessler, R. Serrano, J. Lavelli pero sobre todo a G. Grotowsky, R. Planchón y R. Jart, Mayol dirigió a A. Fernández Rego en 1996, junto a Dardo Sánchez y Omar Marticorena, entre otros integrantes del elenco de *Compañero del alma* de A. Genta-Villanueva Cosse en el Espacio de las Artes. Y siguiendo las huellas de su trayectoria en la actuación, una de las propuestas escénicas gratificantes para A. Fernández Rego, “a nivel profesional e íntimo”, fue una de sus últimas apariciones en escena, *Imágenes caídas* -concebida a partir de textos de Cristina Peralta- junto a la danza emotiva de Violeta Britos, la bailarina discípula de María Fux. En este caso, la dirección correspondió a Nina Cortese.

Por otra parte, A. Fernández Rego también incursionó en la escritura dramática, aunque sus textos están inéditos: *Ninguna historia excepcional. El hombre y su palabra* (recital de poesía y canciones). *Kilómetro 1183 y otras cuestiones* (recital de poesía y canciones). *El hombre, la tierra y su palabra... Imágenes caídas*. Y entre sus adaptaciones se registran las de F. Dürrenmatt, A. Chéjov y F. García Lorca, además de autores argentinos.

⁴⁶ “De la sala que lleva mi nombre aquí en la ciudad puedo decir que (el homenaje) me resultó doloroso. En su momento mandé una nota a Cultura porque mi oficio no amerita premios. [Se trata de un galpón, en la Estación del viejo Ferrocarril Sur, muy mal acondicionado, OC.]. Hice una temporada allí dirigida por Nina Cortese, tenía la parte técnica admirable, pero el año pasado no se podía trabajar porque no quedaron ni los cables. Yo le agradecí a Jorge Sobisch [Gobernador de Neuquén, OC.] por reconocer mi labor, pero debo ser coherente con mi pensamiento y mi trabajo, me creo decente y no mendicante. Yo soy independiente por

naturaleza, y como puedo trabajar y puedo ofrecer mi trabajo no quiero tener ninguna relación con nada estatal”. Entrevista a A. Fernández Rego. (Calafati, 2007: 336)

⁴⁷ “Quiero agradecer a mi compañero que debe estar por ahí, que durante 35 años me apoyó en esta locura y pasión por el teatro. Él decía que todo lo que sé lo sé de los poetas y también decía ‘no hay sol sin sombra’; el sol son cosas como estas y muchas más que me han pasado porque son innumerables; las sombras, los distintos momentos históricos que tuvimos que vivir los argentinos: desde muerte de un hijo, compañeros, alumnos desaparecidos, bajar de cartelera el trabajo del año y muchas cuestiones que ustedes conocen, todo eso formó parte de la vida”. Recuperado de <http://www.cartelerateatroff.com.ar/verNoticia.asp?id=284>.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ Se trata del último verso de *En paz* de Amado Nervo.

LORCA EN LA ESCENA PATAGÓNICA

Adaptación de *Yerma* por Alicia Fernández Rego¹

Lorena E. Pacheco

*“En el teatro ¿solo escribe el autor?
Por supuesto que no”.*
(Dubatti, 2003: 44)

Vivimos tiempos en los que no hay linealidad posible, en los que no hay posibilidad de pensamientos cerrados o acabados. La cultura funciona, en estos tiempos, explicitando cruces de sentidos; se mueve estableciendo redes de significación en un continuo hacerse. El sistema de comunicación múltiple que podemos llamar “teatro” no escapa a este caótico transitar. Podemos pensar que un texto dramático solo adquiere dimensión real cuando sale del papel y se pone en escena. O bien podemos pensar que la puesta en escena es una dimensión más de un texto² que dimensiona también sentidos, lógicas, interpretaciones. Asumo esta segunda postura, la de pensar que la puesta en escena es una nueva resignificación de una obra que siempre está procesándose, en estado de apertura. Teniendo en cuenta esta forma de percibir la obra teatral podemos rescatar los textos previos que sostendrán luego la puesta en escena. De esta manera, estudiar el proceso de gestación de una obra nos llevará a analizar las escrituras intermedias como los libretos, los guiones, los apuntes sobre la marcha, las oralidades que se desprenden de los ensayos.

Con respecto a estas formas discursivas efímeras y transitorias que forman parte del proceso teatral y merecen ser atendidas Jorge Dubatti nos dice:

(...) hay que distinguir diferentes tipos de textos dramáticos según su relación con la escena, al menos tres: pre-escénicos (de primero o segundo grado), escénicos y post-escénicos. Solo hay teatralidad en acto en el segundo tipo.

Llamamos:

- texto pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito a priori, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena”.
- texto escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función solo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión).
- texto post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado.
- texto pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente. (Dubatti, 2009: 4)

Es mi intención rescatar el trayecto que recorre la puesta en escena de *Yerma* (versión libre) dirigida por Alicia Fernández Rego³ hacia el año 2003 en el Teatro Lope de Vega cuyo gran hipertexto es la obra de Federico García Lorca. Me interesa en esta ponencia revelar y analizar el modo en que la lectura de la obra de Lorca se traduce en la escritura dramática de Alicia Fernández Rego, en ese primer bosquejo pre-escénico que nos introduce en el mundo del

pensamiento de una directora y actriz pero también autora de un texto dramático. Por lo tanto pretendo mostrar las elecciones, sustituciones, transformaciones que suceden en esa textualidad intermedia, en potencia, ficticia -si se quiere-, que es ese guión teatral que pudo utilizarse para la efectiva puesta en escena, para la verdadera comunicación teatral de *Yerma*.

Dichas elecciones tienen que ver con procedimientos de escritura, acordes al pensamiento lorquiano en tanto problemática universal en la que la cultura de lo femenino se proyecta en un campo social hondamente masculino. Mi lectura y análisis es por lo tanto, textual. Dejo para el diálogo posterior la discusión sobre la puesta en escena.

Los procedimientos presentes en la escritura dramática son en primer lugar, la multiplicación del personaje de Yerma y, en segundo lugar, y como contrapartida a este, la invisibilidad de los personajes masculinos de Juan y Víctor.

Analicemos el primer procedimiento. La escritura dramática nos muestra siete Yermas que comparten la palabra, que ponen en ella la angustia de no tener hijos. Se trata de un discurso cuyo eje temático gira en torno al reclamo del hijo. Sin embargo, las distintas Yermas explicitan su dolor desde posturas algo diferentes. Sus voces se yuxtaponen, se mezclan formando una única queja. Sus cuerpos implotan. Su decir viene desde el fondo, desde las entrañas. Así lo marcan las acotaciones de “implosión” y “explosión”. Sus cuerpos dicen la ausencia, la voz se vuelve carne.

Detrás de este discurso repetitivo y monótono, surge la intención de provocar el efecto de acrecentar el dramatismo del personaje. Alicia Fernández Rego lee la tragedia lorquiana como

conflicto social y universal y nos acerca entonces una Yerma hiperbolizada, un conjunto de Yermas, distintas concepciones de mujer unidas por el dolor. El conflicto de esta manera se pluraliza, se torna polifónico.

Símbolo, metáfora e hipérbole constituyen la base sobre la que se construye una obra teatral que trasciende localismos y tiende a lo universal. De las aldeas españolas a la ciudad patagónica de Neuquén, de la década del `30 del siglo XX a comienzos del siglo XXI, el procedimiento de presentar una Yerma multiplicada universaliza el drama, singulariza el dolor, rompe con los prototipos de mujer cuyo destino se percibe como unívoco.

Sin embargo, los personajes múltiples de Yerma no se corresponden intencionalmente con los restantes grupos femeninos de la obra: las lavanderas, las vecinas y las mujeres, también multiplicadas conforman personajes colectivos, voces plurales pero únicas, personajes contruidos sobre matrices sociales estereotipadas; son las voces del pueblo, miradas enjuiciadoras sobre las Yermas.

La multiplicidad de los personajes femeninos y su intención de hiperbolizar el sentido trágico de *Yerma* adquiere mayor trascendencia aún al percibir que los personajes masculinos se tornan cuerpos ausentes pero presentes en la escritura. Las distintas Yermas instan constantemente al diálogo tanto a Juan como a Víctor que han sido excluidos de la escena, ubicados en tiempos y espacios diferentes al de las mujeres, negados en cuerpo y voz. Aun así, los personajes masculinos se evocan, se llaman, se presienten.

En la escritura -como también en la definitiva puesta en escena- los personajes de Juan, el posible fecundador, y Víctor,

visto como la posibilidad del amor, no son necesarios porque desde la textualidad misma emana la masculinidad:

EL Deseo I

Se respira la presencia de Víctor invisible.

Lo masculino tiñe el ámbito social, construye redes de significación, moldea el alcance de lo femenino. De ahí que los personajes pierdan su individualidad en pos de convertirse en símbolo.

Yerma fue concebida por Lorca como rebelión contra una forma de pensar masculina que se proyecta sobre los cuerpos de la mujer. La elección de Alicia Fernández Rego parece de este modo evidenciar el entramado social que debe leerse en los personajes femeninos.

El juego entre ausencia-presencia afecta la comunicación dentro del texto. Así, los diálogos intensifican la ausencia de los hombres:

El reproche

Yerma 2: No tenemos hijos, Juan!... ¿Juan?... Yo conozco que han temblado y que lloraban antes de entrar en la cama con sus maridos... ¿Lloré yo, la primera vez que me acosté contigo?

Yerma 3: ¿No cantaba al levantar las sábanas de la cama?

Yerma 5: ¿Y no te dije cómo huelen a manzanas esas ropas?

Yerma 3: No me digas que me calle... ni que tienes demasiado trabajo... no me digas que tenemos que esperar.

Yerma 2: No hay que esperar si hay amor.

Se acentúa, así, la frustración, la indiferencia y la soledad de las distintas Yermas ante la falta de respuesta. No hay palabra masculina ni tampoco acción. No se espera réplica alguna.

De modo semejante, para eludir la voz de los hombres Alicia Fernández Rego opta por reemplazar los diálogos entre Yerma y Juan o entre Yerma y Víctor por diálogos evocados por las mujeres:

Mujer 3: Entonces, llegó él, preguntándole por el marido...

Mujer 5: Pero el marido estaba en el campo.

Mujer 3: Él, viéndola coser, le preguntó qué hacía.

Mujer5: Pañales, le contestó.

Mujer 3: Me alegro por ti, dijo él. Si es niña le pondrás tu nombre.

Por otra parte, el soñado hijo de Yerma también se presupone en la escritura como parte de ese juego de estar y no estar:

La frustración I

Aparece una mujer toda vestida de negro. Trae un bebé invisible en los brazos, lo acuna y le canta una nana. Las tres mujeres se interrumpen y la miran. La mujer de negro recorre el ámbito y sale. La luz baja lentamente, recortando la silueta de las mujeres.

Tanto el objeto del deseo, el niño y Víctor, como el objeto de conflicto, el marido, están desplazados de la escena.

De este modo, como puede verse, dos procedimientos de escritura teatral: una Yerma multiplicada y personajes masculinos negados y desplazados nos muestran la elección de un modo de decir que luego, con algunas modificaciones, se actualizará en la puesta en escena definitiva.

Con el estudio de los mecanismos escriturales de una directora que asume una dramaturgia de autora, he querido mostrar que, en el trayecto que va de la imaginación al papel y de este a la luz de la escena en el caso de la obra que nos convoca, hay distintas textualidades intermedias: bosquejos, libretos, ensayos, puesta en escena final. En todo el proceso desde su génesis hasta su aplauso final, *Yerma* de Alicia Fernández Rego avanza como grito femenino que acalla la masculinidad cultural que brota también de su hipotexto lorquiano.

He querido escribir sobre una escritura efímera, para marcar su presencia porque aun así, como potencialidad de una puesta en escena y como virtualidad perdida en un cajón, esta escritura pre-escénica de Alicia Fernández Rego merece ser llamada Teatro.

BIBLIOGRAFÍA

DUBATTI, Jorge (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2009). "Otro concepto de dramaturgia", en *Agenda Cultural Alma Mater* nro. 158, p. 1-10. Recuperado de aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/.../1787.

----- “De un mirador a otro. Dramaturgia(s) y ampliación del concepto de texto dramático: una conquista epistemológica de la teatrología”, en *Dram@teatro Revista Digital*. Recuperado de http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/mirada_teatral/dramampliacion.html.

NOTAS

¹Esta ponencia forma parte del proyecto de investigación “Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI”, que dirige la Prof. Margarita Garrido en la Universidad Nacional del Comahue. Es mi intención, por otra parte, iniciar con este trabajo un rastreo de las puestas en escena en el ámbito patagónico, de obras de autores españoles.

² Si el texto es acontecimiento de la cultura viviente y debemos estudiar los textos dramáticos en relación con el acontecimiento, es necesario distinguir “teatro en acto” y “teatro en potencia”. (Dubatti, 2009: 1)

³ Más datos sobre Alicia Fernández Rego en “Una vida con el teatro de Neuquén. Alicia Fernández Rego” y “Dos directoras teatrales en la Patagonia. Fernández Rego-García Moreno”, ponencias de Margarita Garrido, en las III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén (En homenaje a Alicia Fernández Rego), Universidad Nacional del Comahue, 2011.

DOS DIRECTORAS TEATRALES EN LA PATAGONIA

Neuquén-Trelew

(1961-1973)

Margarita Garrido

“Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos tiempos es el surgimiento de la memoria (...)”.
(Huysen, 2002: 1)

La llegada del hombre a la luna es la resultante de un largo viaje por el espacio mientras esa misma década crea una red militar de telecomunicaciones que deriva en Internet. Desde entonces, el espacio sincrónico en expansión parece desestabilizar la categoría de tiempo y, más aún, la de identidad. Sin embargo, en el espacio diacrónico de esa década, la aparición de Fidel Castro en Cuba (`59), Los Beatles en Liverpool (`60), la construcción del Muro de Berlín (`61), el II Concilio del Vaticano (`62), el asesinato de John F. Kennedy (`63), la guerra contra Vietnam (`64), el asesinato del “Che” Guevara (`67), el Mayo francés (`68), son pretéritos presentes de una encrucijada cultural.

(...) si hay algo indiscutible que los *sesentas* han hecho problemático, ese algo es justamente el ejercicio del poder, las estrategias de la dominación. (Geirola, 2000: 28)

Desde una mirada latinoamericana que advierte el *boom* de la nueva narrativa latinoamericana, se advierte también un fenómeno similar en la práctica teatral, con el protagonismo de Atahualpa del Cioppo con el teatro El Galpón en Uruguay (1949), Augusto Boal con el Teatro de Arena en Brasil (1955), Víctor Jara

con el Instituto del Teatro en Chile (1960), Enrique Buenaventura con el Teatro Experimental de Cali en Colombia (TEC, 1963), Santiago García con el Teatro La Candelaria en Bogotá (1966), Sergio Corrieri-Gilda Hernández con el Grupo Teatro Escambray en Cuba (1968), entre otros.

La década del `60 funciona como base de corte con la cultura de postguerra de los `50 y de simultánea preparación de los conflictos de la década posterior. (Geirola, 2000: 30)

En ese contexto de “desarrollo de la industria cultural y los medios masivos de comunicación tendientes a la reproducción acrítica del estado de cosas”¹ aparece en la escena latinoamericana la figura del intelectual comprometido en la transformación social.

(...) fue una década muy apasionante porque teníamos un país enormemente cargado de proyectos. Fueron años en los que en todo el continente había una ofensiva popular muy seria (lo cual da idea de lo que fue la represión después). La cosa era muy intensa, dinámica y continental - afirma Juan Carlos Gené. (Scher, 2009: 4)

Lejos de la nostalgia pero también de la amnesia, anestesia e inercia en época de mnemotropismo y globalización soltamos las amarras de la memoria de la Patagonia desde una óptica conceptual que mira el teatro como práctica estético-política, es decir, como relación socio-cultural de un entramado ideológico². Pretéritos presentes de un proceso histórico-cultural de construcción de un

espacio artístico se vuelven entonces las prácticas teatrales de dos reconocidas directoras: Alicia Fernández Rego (Neuquén)³ y Myrtha García Moreno (Trelew).

Alicia Fernández Rego, nacida en Río Negro, en la ciudad de Fisque Menuco (Gral. Roca), formada en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires, llega a Neuquén a fines del `59. “Enamorada de la palabra” -como ella afirma- tal vez pueda considerarse que una de sus más claras referentes sea Hedy Crilla, la inmigrante austríaca de la década del `40 que en el `60 adopta la ciudadanía argentina. A partir de la influencia de Bertolt Brecht, Max Reinhard, Konstantin Stanilavsky y “Lee” Strasber, Hedy Crilla elabora su propio método con el que hizo escuela en la formación de actores y directores.

Y si por “la palabra en acción”, el “sí creativo”, la “verdad escénica” puede asociarse a Alicia Fernández Rego con Hedy Crilla, así también, por su relación con Nina Cortese tal vez se la pueda asociar con otra pedagoga inmigrante que creó su método en torno a un “teatro de texto” y a la “formación del actor”. Se trata de Galina Tolmacheva, discípula de Konstantin Stanislavsky y, sobre todo, de Feodor Komisarjevsky.

Esta línea teatral aboga por el cambio de paradigma con voces que reclaman la superación de la estética y la ética del teatro independiente pues esas voces denuncian la falta de respuesta a las nuevas exigencias estéticas y sociales. Precisamente en esa línea surgen puntos de confluencia en una rizomática red de pedagogas y directoras en la que anudamos a Hedy Crilla, Galina Tolmacheva, Alicia Fernández Rego e incluimos a Myrtha García Moreno cuando afirma: “Muy temprano me di cuenta de que el cuerpo y la voz del

actor eran los instrumentos esenciales para crear la emoción”. (Perea, 2007: 131)

En Trelew de la década del `60, Myrtha García Moreno es becada por el Fondo Nacional de las Artes para estudiar en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires, donde se formó con reconocidos maestros como Oscar Fessler, Juan Carlos Gené y Carlos Gandolfo “para luego leer a Bertolt Brecht, ‘Lee’ Strasberg, Jean Vilar, Eugène Ionesco, Eugenio Barba, Giorgio Steiner, entre otros”.

En la escena teatral de los *sesentas*, época de renovación de prácticas sociales, políticas y culturales en la Argentina, muchas mujeres se destacan en la dirección teatral. En Salta: Perla Chacón y María D. Vargas; en Tucumán: Ethel G. Zarlenga y Rosa Ávila; en Entre Ríos Esmeralda Rolland y Albertina Quintana; en Buenos Aires: Alejandra Boero, Lola Membrives, Milagros de la Vega, Ina Ledesma; en La Plata y Bahía Blanca: Nina Cortese; en Córdoba: “Chete” Cavagliatto; en Mendoza: Clara Giol Bressán, Martha Esquivel, entre otras tantas.

Pero queríamos cambiar el mundo y convertirnos en los protagonistas de ese cambio. El Cordobazo -aquel levantamiento ocurrido en nuestra ciudad en 1969- originó un movimiento que permitió la unión entre los artistas, los intelectuales y el pueblo. (Cavagliatto, 2009)⁴

En la Patagonia de los *sesentas*, si bien varias mujeres incursionaron en la dirección teatral ya desde mediados del siglo XX, nos concentraremos en dos de ellas que desde sus respectivas provincias -a 830 km de distancia una de otra- se ocuparon de la

dirección teatral de grupos homónimos. Así pues, desde el ciberespacio del siglo XXI y enfocando la Patagonia nos convertiremos, entonces, en espectadores/as de un montaje de prácticas artísticas y sociales que tienen como protagonistas a los dos grupos El Grillo, en Neuquén y Trelew respectivamente.

En Neuquén, la llegada de Alicia Fernández Rego a fines del `59 dio respuesta a una invitación de Arsenio Cavilla Sorondo, reciente Ministro de Asuntos Sociales, para hacerse cargo del Departamento de Arte Dramático de la también reciente Escuela Provincial de Bellas Artes.

En los años `60 -cuando todo era tan encasillado- ya rompía las estructuras y las convenciones con mis puestas -dice Alicia Fernández Rego. (Busader, 2005: 45)

En ese contexto teatral, ella creó el conjunto vocacional El Grillo con niños de los talleres de la escuela de Bellas Artes. Sus tres primeros integrantes fueron Alicia Villaverde, Darío Altomaro y Raúl “Rulo” Domínguez⁵.

Empiezo teatro a los 11 años, en la Escuela de Bellas Artes, que en sus comienzos dictaba talleres. (...) Mi maestra de actuación fue Alicia Fernández Rego. Yo llegué al teatro de casualidad, como casi toda la gente. Y me pareció que era una cosa fácil para hacer, me pareció un juego copado. Todo lo que hacíamos, aún las obras infantiles, tenía un sentido de la ética, de la justicia. Entre otras cosas nos hacían recitar a los poetas de la revolución española: Machado, Lorca. (A. Villaverde, 04/04/2009)⁶

Entre las primeras obras del grupo se recuerdan *Las bodas de Remedios* s/d; *Buenos días, mamá* de Eduardo Pappo, *El caballero de la mano de fuego* y *Las mariposas no cumplen años* de Abel Santa Cruz. Y con una obra local, *La bruja y los canarios* de Roberto Recio Mango, en el `65, El Grillo representó a las provincias de La Pampa, Río Negro y Neuquén en el Festival Internacional de Espectáculos para Niños en la ciudad de Necochea donde recibió una “Mención especial”. Precisamente en ese festival, “El elefante de oro” fue para su homónimo, El Grillo de Trelew, dirigido por Myrtha García Moreno⁷. Este grupo, en actividad entre el `61 y el `72, se creó por iniciativa de Beltrán Mulhall, Daniel Bezunarte y César Rago que, a su vez, integraron en su elenco a Cora Garate y Olga Radice, con la dirección de Myrtha García Moreno. Luego, se agregaron Walter García Moreno, Nora Pagolla, Camilo Da Pasano y María Angélica “Coca” Rodríguez. (Otaegui, 2009: 282)⁸

¿Qué sucedió en Trelew en ese momento para que hubiese tal efervescencia cultural? ¿Qué pasaba?

Fue una efervescencia entre los años 60 y 72... fue un período de 12 años... Ahora ¿Cómo explicarte ese fenómeno que se produjo? No sé, sería un fenómeno generacional... Era además el momento de liberación de la mujer, también, y políticamente Chubut comenzaba a ser provincia... (...) Pienso que eso tiene que ver. El hecho de ser provincia, de empezar a ser “grandes” frente a lo anterior, de aquellos gobiernos enviados de no sé dónde, arbitrarios...

¿Hubo dirección de cultura desde el principio?

Estaba Virgilio Zampini. Fue el primer director de Cultura. Y estaba también Amílcar Amaya (...) Virgilio González (...) y Porcel de Peralta...

Cuando llegó Roberto Campitelli, llegó con él toda una movida... empezó a haber un taller de teatro, un taller de pintura (...). Además él, con Bianchoti y otra gente crearon el cineclub, con ciclos de cine elegido, selecto. Aquí teníamos el gran cine francés, el japonés, el cine ruso, el cine checoslovaco. ¡Ustedes no saben! era una época, ahora que lo pienso, en la que fuimos privilegiados, creo, de empezar a ser jóvenes en ese momento. (Entrevista a M. García Moreno, 24/05/2011)⁹

Y en Neuquén, en el `65 El Grillo recibió otra “Mención especial” por su participación en la Muestra Provincial de Teatro, con *La calle verde* de Hebe Conte. Presenciando la puesta, en un registro fílmico aparecen Nina Cortese y José Roque Digiglio, director de la reciente Comedia Neuquina que puso en escena *Tres jueces para un largo silencio* de Andrés Lizarraga. Esta particular propuesta teatral, que incluyó a Jorge Gueijman y Norman Portanko, fue apoyada por Alicia Fernández Rego a fin de la constitución de un grupo de teatro estable dependiente del Estado provincial.

También en el `65 El Grillo estrenó *La bruja y los canarios* de Roberto Recio Mango, que en el `66 recibió otra “Mención especial” en el Festival de Espectáculos para Niños, en Necochea, en representación de las provincias de La Pampa, Río Negro y Neuquén. Y sobre todo en el año de “Los bastones largos” (29/07/1966), junto a otras obras de Luigi Pirandello, Sean O`Casey y Hebe Conte, El

Grillo estrenó una obra emergente del modernismo social, *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún. Con este drama social, en el `67 el grupo neuquino resultó ganador en la Selección Provincial para la Muestra Nacional de Teatros del Interior del País, por lo que se presentó en la Muestra Nacional en Buenos Aires, en el Teatro Blanca Podestá.

Dragún expresó que era una de las mejores puestas que había visto. Tuvieron muy buena recepción crítica por parte de la prensa. (Calafati, 2007: 335)

Durante el `67 El Grillo participó en los festejos por el aniversario de la ciudad, con la citada obra de O. Dragún y varias otras: *Buenos días mamá* de E. Pappo, *Ninguna historia excepcional* (sobre textos de Bertolt Brecht), *Julieta y Romeo*, *Festival de Chéjov* y una *Historia del Teatro de Neuquén* con textos de Kune Grimberg y Evaristo Giménez. Esta versión escénica de la historia del teatro de Neuquén se presentó en apoyo de la creación de La Comedia Neuquina, con la utopía de formar un elenco estable provincial.

El Grillo es un elenco muy disciplinado, cuyo exigente e infatigable (pero agotador) entrenamiento se advierte en sus actuaciones. La homogeneidad de sus componentes es notoria e impresionan la calidad de sus expresiones histriónicas, la impecable dicción, el desplazamiento escénico, el dominio completo del texto, la soltura y naturalidad en la actuación, el absoluto control corporal y ese 'ángel' que los actores natos poseen (...). (Nota de un diario latinoamericano s/d.)

Y a 830 km de Neuquén, con *Historias para ser contadas* también se identificó El Grillo de Trelew, que incluyó la obra de O. Dragún en su ciclo radial del `66, mientras el grupo transitaba su período de “consolidación profesional”. En efecto, en la práctica teatral del grupo trelewense se distingue un proceso de producción de cinco etapas, que se inició entre el `61-63 con la “apropiación de un modelo”, pasando por la etapa de “formación profesional” entre el `64-66, luego, la “consolidación de una identidad comunitaria” en el `67, posteriormente, el período de “actores en busca de un director” en el `70 hasta que, finalmente, el ciclo se cerró con el “desarrollo de una mirada” entre el `71-72¹⁰. En ese proceso dramático de poco más de una década, configurada entre golpes militares y períodos democráticos, aparecieron dos momentos claves para El Grillo de Trelew. El primero, al año siguiente de la “Revolución argentina”, con *Nuestro pueblo* (1967); el segundo, anticipándose a la “Masacre de Trelew”, con *Topografía de un desnudo* (1972).

Así pues, en el `67, precisamente en el citado período de “consolidación de una identidad comunitaria”, El Grillo estrenó *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder. Con esa obra se consagró el grupo y su directora, de modo que realizaron una gira por el interior de la provincia.

[Fue] el encuentro privilegiado de una obra, un director, actores y un público, en un momento preciso. Fue la expresión acabada de una “acción comunitaria”: diecinueve actores, siete técnicos y una muy grande

cantidad de personas y de instituciones que se implicaron en ese proyecto. (M. García Moreno)

Para la crítica del diario Jornada (28/03/1967), el estreno “fue prestigiado por la presencia del gobernador de la provincia Capitán de Fragata Osvaldo J. V. Guaita”. Y para la investigadora Cecilia Perea, *Nuestro pueblo* “es la obra que perdura en la memoria de los trelewenses, el símbolo de una época, la obra de la que todos formaron parte”; sin embargo, la investigadora advierte que con ese estreno se consolidó un modelo de participación comunitaria que preocupó al ojo vigilante de las autoridades.

Porque creo en el teatro como una forma de expresión colectiva. Porque creo en la necesidad de decir algo a través de una forma dramática que se concreta inevitablemente, en todas las comunidades, mediante elencos experimentales, vocacionales e independientes. Hago teatro... creo que coincidimos en eso todos los integrantes de El Grillo, (hacemos teatro) porque tenemos conciencia de ser la resultante de una evolución cultural de nuestro pueblo y sentimos la responsabilidad de contribuir a una mayor comprensión del ser humano. (M. García Moreno, en Diario Jornada, 09/02/1967)

Después de esta puesta en escena de una acción comunitaria, el panóptico disciplinario se puso en funcionamiento. Al año siguiente El Grillo se fracturó en solicitadas en el diario (Jornada, 26/06/1968): “comenzaron a marcarse diferencias en cuanto al sentido de la propia práctica”. Tras la discusión del

proceso estético en relación con el proceso social, una parte de sus miembros conformaron el Teatro Estudio Trelew (TET) con la dirección de Rudi Miele. Fue el mismo director que en el `71 organizó la Muestra Nacional de Teatro Trelew a la que asistieron Roberto Espina, Renzo Casali y Edgard González, con el estreno de propuestas escénicas diseñadas como “creación colectiva”, entre ellas *El sótano* y *Hay que sostener la escalera*¹¹. Rudi Miele fue el mismo director que en el `74 se exilió en Dinamarca.

En el programa de esa Muestra Nacional de Teatro Trelew `71, *El Grillo* no figuró, aunque ese mismo año estrenó dos obras: entre ellas *La depresión*, escrita un año antes por Julio Mauricio.

Lo que recuerdo son algunas discusiones con él (Miele) a propósito de la función del teatro. Él creía que el teatro debía tener una función política y obedecer a líneas determinadas. Yo no compartía esa idea ya que para mí el teatro ‘comprometido’ es el buen teatro, que habla de realidades universales, con personajes fuertes y no sometido a “obligaciones” contingentes -afirma M. García Moreno. (Perea, 2007: 119)

Y a 830 km de distancia, recordamos que otra gira se había iniciado. En su período de consagración profesional, *El Grillo* de Neuquén recorrió Chile y Perú entre el `67-68, representando a la Escuela Provincial de Bellas Artes, con el auspicio y financiamiento de la Comisión Provincial de Cultura.

Con *El Grillo* hacíamos, por ejemplo, *Esperando a Rodó*, una obra sobre el filósofo político uruguayo. Rodó, en su

libro *Ariel*, planteaba que la juventud de América Latina iba a surgir un día. Es un armado con unos estudiantes universitarios que están en un bar esperando a Rodó, al hombre latinoamericano, al hombre nuevo, pero que mientras tanto no hacen nada. Y la gente podía pensar en su cabeza quién sería el que iba a llegar: en su momento fue Perón... (...) Eso tuvo mucho éxito. Otra gente hacía otro tipo de espectáculos, pero a nosotros nos parecía que tenías que subir al escenario y decir algo (...) y después tuvimos que pagar por eso. (Entrevista a A. Villaverde, 04/04/2009)

Están filmadas las escenas previas a ese viaje en Citroën en cuyo techo estaban pintadas las máscaras de la comedia y tragedia, y en sus puertas se leía “Teatro El Grillo. Neuquén. Comahue. Argentina”¹². Alicia Fernández Rego viajaba con su esposo, Kune Grimberg que financiaba parte de la gira. El elenco estaba integrado por dos jóvenes parejas de actores: Alicia Villaverde y Darío Altomaro, Elba Weimann y Raúl “Rulo” Domínguez. En el repertorio figuran *Historias para ser contadas* de O. Dragún: “Historia de un flemón, una mujer y dos hombres”; “Historia del hombre que se convirtió en perro” y “Los de la mesa diez”¹³.

En Neuquén no se conocía su metodología, “que asombró a todos, porque no había escenografía, ni maquillaje, ni vestuarios, no había nada en escena, solo había actores” - explica ella misma-. Fernández Rego innovó totalmente la tradición de la “cuarta pared” e introdujo un concepto más moderno y flexible. El ámbito fue creado por la acción de los actores, como un juego. Requería imaginación del

público. Pero lo logró totalmente introduciendo una concepción más abierta, en la que el teatro se reconocía “como un juego” aceptado por los actores y por el público. Se trató de un espacio “épico” evidentemente influido por la concepción brechtiana del distanciamiento. (Calafati, 2007: 337)

Tras la instalación de la teatralidad de lo grotesco denunciada por la madurez de El Grillo con *Historias para ser contadas*, más bien, con historias para ser calladas, o bien, con historias que anticipan la otra escena de la historia argentina, al regreso de la gira hubo una etapa de silencio de El Grillo en Neuquén¹⁴. ¡Ninguna historia excepcional...!

[Respecto de A. Fernández Rego] Debemos destacar su interés en un “teatro pedagógico”, de acuerdo con Bertolt Brecht, profundamente anti burgués y “esclarecedor” (*Ser actriz es poder decir cosas, poder hacer los textos de los grandes maestros*) y, además, su alejada actitud de prescindencia con respecto al poder político de turno, lo que le acarreó desconfianza y continua censura encubierta. (Calafati, 2007: 337)

Sin embargo, en el `72, El Grillo emprendió una nueva gira, con *Hombre, tierra y palabra* con la actuación de Alicia Fernández Rego y un nuevo discípulo, Jorge Capellán, junto a Kune Grimberg en los efectos audiovisuales. A su regreso, en el `73, El Grillo cerró su ciclo con *Ninguna historia excepcional*, con textos de Alberto Adellach, Bertolt Bercht y Renzo Casali mientras que en el escenario

neuquino surgían nuevas y variadas propuestas¹⁵, entre ellas la de Génesis con los tres primeros integrantes de El Grillo¹⁶.

Y al silencio de El Grillo en Neuquén, en el `73, le precedió el silenciamiento de El Grillo en Trelew. En el `72, la puesta en escena de *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz, que contó con la participación del autor en la realización cinematográfica¹⁷, fue “levantada en la segunda función” tal vez precisamente por la desnuda *topos-grafía* de Trelew ante el ojo represor (22/08/1972).

El Grillo había dado un paso fundamental que lo alejaba de su público: había incorporado drásticamente la realidad al teatro. (...) luego de la masacre de Trelew y de la movilización popular, la obra se convirtió en un ícono del teatro “comprometido” local. (C. Perea)¹⁸

En fin, siendo índice de un acontecimiento histórico particular, El Grillo se volvió metáfora de una época que superó el visor que hace foco en la Patagonia. Así pues, intentando develar la dinámica misma de configuración del mundo aplicado en la teatralidad latinoamericana, Gustavo Geirola advierte el “carácter perverso de este imaginario de la revolución”¹⁹ cuando compara la década del `60 con “una enorme máquina de liberación” para su, posterior, autoinmolación.

(...) enorme máquina de liberación (de deseos, de fuerzas productivas, del cuerpo) puesta en funcionamiento para remover las bases tradicionales de intelectuales, evaluar las disidencias y proceder a una limpieza posterior, una poda sociocultural, capaz de asegurar, por medio de la

muerte y el terror, un recambio de sectores orgánicos.
(Geirola, 2000: 35)

Por eso mismo, considera que más que de “madurez de los intelectuales”, puede hablarse del “inicio de un proceso de liquidación de disidentes y de reagrupación de bloques orgánicos para asegurar la hegemonía de los sectores ‘burgueses’ aliados a los capitales multinacionalizados”.

Sin la posibilidad de develar la dinámica misma de configuración del mundo en la que estos comportamientos y su resultado se inscriben, su lógica interna, y consecuentemente, sin replantear en esencia el fundamento de los modelos de interacción social hoy vigentes en Occidente, es altamente probable la pérdida de esta oportunidad histórica para que la humanidad dé un salto cualitativo respecto de su nivel de conciencia como especie. (Dei, 2009: 195)

En definitiva, si el universo simbólico del *Otro* es la condición y la esperanza de nuestra libertad, aún nos queda mucho por reflexionar sobre la lógica de la distopía.

BIBLIOGRAFÍA

BUSADER, Sebastián (2005). “Alicia Fernández Rego. ‘Quiero que todas las salas estén llenas, que todo el mundo reciba el aplauso que se merece’”. *Revista Picadero*, nro. 15, INT, p. 44-45.

CALAFATI, Osvaldo (2007). "Neuquén (1884-1987)". En PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*, vol. II, p. 297-347.

----- (2011a). "El conjunto teatral Amancay. Más de veinte años de teatro neuquino". En GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, Universidad Nacional del Comahue, p. 39-45.

----- (2011b). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.

CHAKTOURA, Julia y LO PRESTI, Pablo (2011). "Topografía de una trayectoria: Myrtha García Moreno", entrevista a M. García Moreno, en *Tela de Rayón*. Recuperado de <http://www.teladerayon.com/Articulo.aspx?id=ef3aoFx2keE=>.

DEI, H. Daniel (2009). *La lógica de la distopía. Fascinación, desencanto y libertad*. Buenos Aires: Prometeo.

GEIROLA, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Irvine: Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro IV.

HUYSEN, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempo de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica. También en <http://www.cholonautas.edu.pe> // Módulo virtual "Memorias de la violencia".

OTAEGUI, Ana María (2009). *Trelew y su cultura. Eco y luz*. Chubut: Biblioteca Popular Agustín Álvarez.

PEREA, Cecilia (2007). "Chubut, Trelew y Rawson (1969-1972)". En PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.), (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires Galerna-INT, vol. II, p. 113-137.

REYES, Marisa (2011). “Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia*. Neuquén: Educo, p. 11-35.

VERZERO, Lorena (2009). “Teatro y militancia: del intelectual sartreano al intelectual revolucionario”. En PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.). *En torno a la convención y la novedad*. Buenos Aires: Galerna-Fundación R. Arlt, p. 285-297.

NOTAS

¹ Verzero, 2009: 286.

² “El teatro no es un objeto, es una práctica, y una práctica o -como lo designa Lacan- una praxis es ‘el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre, sea cual fuere, que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico’. Se trata de prácticas de producción teatral determinadas por discursos ‘culturales’ ubicados en períodos históricos”. (Geirola, 2000: 38)

³ Más datos sobre A. Fernández Rego, ver supra: “Una vida con el teatro de Neuquén”, ponencia de M. Garrido.

⁴ “Ponencia de Chete Cavagliatto, directora de teatro de Córdoba (Argentina)”. Recuperado de http://literasur.blogspot.com/2009/03/la-nota-de-hoy_28.html.

⁵ Luego se agregaron Jorge Capellán, Reinaldo Labrín, Cecilia Lizasoain y Gloria Napal. También participaron Alicia Pifarré, Alberto “Patin” Vielocucio, Arturo Pérez, Liliana Planas, Marina Baggini, Marita Ruiz, Susana Ferragut, Lila Gómez, Martín Dhroso, Jorge Coronel, Adolfo Reyes, Eduardo Bejarano. Salotto, Pelusa Cornejo, Leonor Deraco, Horacio Sánchez, entre otros.

⁶ Entrevista del PTS. Recuperado de <http://www.pts.org.ar/slip.php?article12165>.

⁷ La cronología de puestas en escena de Trelew figura en Perea, *op. cit.*, p. 113-115.

⁸ Ver también el reportaje a Coca Rodríguez, actriz de El Grillo de Chubut. Recuperado de <http://www.teladerayon.com/Articulo.aspx?id=qhUjoMizBfg=>.

⁹ En una reciente entrevista a Myrtha García Moreno se lee: “Mucho después, en 1972 yo monté en Trelew cinco espectáculos. También hicimos con Coca Rodríguez ‘La Palangana de Poncio’, que fue el primer café *concert* que se hizo en Trelew. (...) En el `72 ya había una mayor efervescencia política... Eran obras de León Felipe, Violeta Parra, Eduardo Gudiño Kieffer, “Nacha” Guevara, Armando Tejada Gómez, Oliverio Gironde, Bertolt Brecht y Daniel Viglietti, entre otros.

¿Con qué espacios contaban para desarrollar estas actividades?

Teníamos dos teatros: el Verdi y el Español... El teatro Español a nuestra disposición, porque además como en Trelew todo el mundo se conocía, los grandes, los que dirigían el teatro Español, supongo que nos mirarían con una especie de afecto... y estaban encantados además de que el teatro se moviera, así que había una gran facilidad para conseguir las salas.

Y ensayábamos en la vieja Biblioteca Agustín Álvarez, una biblioteca chiquita... pues teníamos la llave y entrábamos libremente allí.

¡Ahora, les digo, en el recuerdo me parece una época privilegiada!”. Ver Chaktoura, J. y Lo Presti, *op. cit.*

¹⁰ 1.- Un período de “apropiación” de un modelo (1961-63), con *La cocina de los ángeles* de Albert Houston, *La ratonera* de Ágatha Christie y *La zorra y las uvas* de Guillermo de Figueiredo, con la dirección de Myrtha García Moreno.

2.- Un período de “formación profesional” (1964-66) con *Cuatro paredes y un techo* de Renée Lew-Carlos De Marzi, con la dirección de Myrtha García Moreno, y *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, en colaboración con Roberto Espina.

Paralelamente El Grillo tuvo la dirección externa de David Cureses en *El viajero en mitad de la noche* del mismo director. Y con la dirección del mismo grupo se estrenó *El malentendido* de Albert Camus.

Además, el grupo inició un ciclo de teatro leído con distintos directores. Con Myrtha García Moreno: *Fidela* de Aurelio Ferretti, *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, *El puente* de Carlos Gorostiza y *El reñidero* de Sergio De Cecco. Con la dirección de una de sus integrantes, Encarnación Díaz de Mulhall: *Té y simpatía* de Robert Andersen. Y con la dirección del mismo grupo: *En familia* de Florencio Sánchez, *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov, y *Mateo* de Armando Discépolo.

3.- Un período de “consolidación de una identidad comunitaria” con *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder, dirección de Myrtha García Moreno. *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa, con la dirección externa de Conrado Ramonet. Y el grupo continuó con su ciclo radial, con dirección propia en *Fedra* de Miguel de Unamuno.

4.- Un cuarto período de “actores en busca de un director” (1968-70).

a.-Con directores locales:

Con la dirección de Myrtha García Moreno: *Los gemelos* de José Ma. Paolantonio (basada en un texto de Plauto).

Con la dirección de Raúl A. Calza-Encarnación Díaz de Mulhall-Héctor Gutiérrez: *Don Juan* de Guillermo Figueiredo.

Con la dirección propia: *Figuras poemáticas del Martín Fierro*, adaptación del texto de José Hernández, en codirección con Kuné Kayá y Peña Pilmaiquen.

Con dirección propia El Grillo continuó su ciclo radial leído con *Ha llegado un inspector* de John B. Priestley.

b.-Con directores externos:

Con dirección de Héctor Tealdi, *Una ardiente noche de verano* de Ted Willis.

Con dirección de Eugenio Filipelli, *Los expedientes* de Marco Denevi.

Con dirección de David Cureses, *Israel, Israel* del mismo director.

5.- En su último período, etapa de “desarrollo de una mirada” (1971-72)

Con dirección de Myrtha García Moreno: *¿Primero qué?* de Alberto Adellach, *La depresión* de Julio Mauricio y *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz (con la participación del autor en la realización cinematográfica. (Perea, *op. cit.*, p. 122-126)

¹¹ Las obras presentadas fueron *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht - primera representación de una obra de Brecht en Trelew-, *Homo dramaticus* de Alberto Adellach y obras de creación colectiva “ideológica y comprometida” como *El sótano* y *Hay que sostener la escalera*. (Perea, *op. cit.*, p. 120)

¹² Ver imágenes de El Grillo en “Dramaturgias de Neuquén” en el blog de *Voces en escena*: <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

¹³ “La representación de El Grillo armoniosamente ha concordado con el espíritu de este dramaturgo de avanzada. En la *Historia de un flemón...*, Raúl Domínguez cautivó por la sugestión de realismo que supo imprimir a lo que representaba. El público llegaba a contagiarse del sufrimiento físico y del dolor moral ante la indiferencia de los transeúntes. En la segunda historia, Darío Altomaro sobresalió con su admirable dominio del cuerpo, con su ajustada pero lírica interpretación. El sentimentalismo de la última historia quedó en segundo plano, opacado por el clima de rechazo contra los prejuicios burgueses y por la reciedumbre de la actuación de todos los integrantes del elenco.

La asistencia del público ha sido mala. Ojalá que al retorno de Iquitos, donde el grupo actuará en el curso de esta semana, tenga en Lima mejor acogida que en su primera presentación. Lo recomendamos por su extraordinaria calidad”. G. D. R. (*Crítica*, s/d)

¹⁴ Con nuevos sueños junto a otros teatreros neuquinos, otra forma fue adoptando El Grillo al integrarse en La Comedia Neuquina (1965-1972). Más datos en Garrido, M. “Una vida con el teatro de Neuquén”.

¹⁵ Entre otras de las propuestas escénicas en Neuquén del `72 se representó *Delito en el escenario*, con la dirección de Jaime M. Quesada (Conjunto vocacional de Junín de los Andes).

A las propuestas locales se sumó otra de una compañía en gira -la de Raúl Rossi- con una obra de Abel Santa Cruz, *Novia para casarse*. Asimismo en los escenarios del interior se estrenó *El zoo de cristal* de Tennessee Williams (Zapala, dirección Roberto Dairiens) y *Tío Trapa* de Bernardo Graiver (conjunto Huella, San Martín de los Andes, dirección Carlos Olivares). Ver *supra*.

¹⁶ Alicia Villaverde, Darío Altomaro y Raúl Domínguez-, integrados al Café Teatral y luego al grupo Génesis, pronto fueron obligados a una nueva gira, la del exilio, tras “Una gran marcha hacia donde el diablo perdió el poncho”, es decir, poco después de poner en escena *La vaca blanca* de Roberto Espina, y de la participación de Génesis como “elenco invitado” en el I Festival Latinoamericano/IV Festival Chicano de Teatro, en México (1973).

¹⁷ “Volviendo a este año, al `72, además hicimos con Coca Rodríguez una obra que se llamó *Topografía de un desnudo*, que era de Jorge Ruiz. Esta obra fue mucho más... muchísimo más comprometida, porque se trataba de denunciar opresiones, el rico contra el pobre... conflictos sociales... Este señor, Jorge Ruiz, que es cineasta, vino para hacernos la filmación, porque la obra tenía varios lenguajes teatrales y era con proyección de cine.

¿Y cómo reaccionaron los sectores más conservadores ante esta obra?

Y, esa obra fue muy osada en su momento, porque atacaba el poder militar. Imagínense... nosotros, en el `72, haciendo una obra de crítica social... Recuerdo que la banda de sonido la había hecho Eugenio Calvi, que era un hombre de teatro que vivía acá, y que después se fue a Italia, también a causa del gobierno militar, no escapando, pero sí sintiendo que no había que quedarse... Me acuerdo de que había hecho una banda de sonido en la cual por momentos se escuchaba como una especie de marchas militares... era una cosa fuerte... Dimos algunas representaciones pero creo que sí, que ello fue muy mal visto.

Y tuvieron presiones por ello...

Y, sí... te aseguro. Mira, yo creo que fue con esta obra... a mí me citó un militar a la casa de gobierno, subsecretario o ministro de no sé qué, porque cuando íbamos a dar esta obra, dijeron que querían ver el texto primero. Y no es que ellos nos dieran subvenciones ni nada... Lo único que podían aducir es que yo era empleada de la Dirección de Cultura, o sea, que mi trabajo estaba ‘simbólicamente’ pagado porque yo tenía un sueldo como si fuera una empleada administrativa. Pero yo en realidad dirigía obras de teatro.

También tenía una emisión en la radio que se llamaba ‘Nuestro tiempo en la cultura’, en el cual yo recibía a los artistas que venían de afuera. Y tenía una emisión en televisión, en que hacía lo mismo... Venían por ejemplo cantores, artistas... Era en el viejo canal 3 que empezaba.

Y me acuerdo de que no les di el texto... Me dijeron: ‘a ver, usted tiene que mostrarnos, porque hay un movimiento subversivo en el país...’, y yo me acuerdo de que me indigné y me fui... ¡qué atrevida!... Si hubiera sabido lo que venía después y que fue muy triste... con nuestros amigos que murieron... Pero bueno, no les mostramos nada y la hicimos igual. Por eso... en nosotros se generaba como una especie de furia contra estos gobiernos militares, con estas patoteadas... y bueno, después yo, en el `73 me fui...

La verdad es que sí, es que hubo mucho movimiento...”. Ver Chaktoura y Lo Presti, *op. cit.*

¹⁸ “El movimiento teatral generado en Trelew en la década del sesenta ha sido único e irreplicable. Grupos legendarios como ‘El Grillo’ o el TET (Teatro Estudio Trelew) -a los que se les suman otros como Terke, La Rayuela, Nuevo Grupo, Ngempin- fueron el resultado de un movimiento mayor, el de los teatros independientes.

Varios factores confluyeron para que se consolidara en Trelew este movimiento: el surgimiento de directores locales de la talla de Myrtha García Moreno (El Grillo) o un polémico Rudi Miele (TET); las asistencias técnicas impulsadas desde la Secretaría de Cultura de la Nación o desde los propios grupos independientes de Buenos Aires que hicieron posible la llegada de directores tan disímiles entre sí como Eugenio Filippelli, Camilo Da Passano, Héctor Tealdi, David Cureses, Roberto Espina, Huber Copello, Raúl Calza, Conrado Ramonet; y la permanencia en la zona de directores como Jesús Panero de Miguel (El Grillo y TET). Todo esto sostenido por un nutrido grupo de actores locales como Encarnación Díaz de Mulhall, Beltrán Mulhall, Héctor Gutiérrez, Olga Radice, Alba y Bella Fredes, Coca Rodríguez, Ana Caldi, Cora Garate, Horacio Guratti, Emilser, Mili Pereira y muchos otros.

Esta unión de factores dio como resultado obras como *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder (1967), *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz (1972) o el *café concert*, *La palangana de Poncio* (1972), solo por nombrar algunas entre muchas posibles de igual calidad.

El teatro Trelewense se proyectó a nivel nacional con la realización de la Muestra de Teatro que tuvo lugar en 1971, a la cual asistieron, entre otros, Renzo Casali, Edgar González y Roberto Espina.

Pero la ‘Masacre de Trelew’ puso fin a una etapa en la que el teatro solo podía pensarse desde la idea de grupo, y en la que los grupos se definían en la pertenencia a una determinada comunidad: comunidad que respaldaba, apoyaba y contribuía al desarrollo del teatro local”. (Perea, *op. cit.*, p. 115-116)

¹⁹ Geirola, *op. cit.*, p 179.

PONENCIAS

EL COLOR DEL ENVASE

Arte complaciente¹

Gerardo Pennini²

*“Las vanguardias son
alimento
para el estómago de la cultura burguesa”.*
(Tadeusz Kantor)

Hasta mediados del siglo XX el artista no encuentra espacio de resistencia a la cultura de mercado ni a la domesticación impuesta primero por los mecenas y el arte religioso y luego por la naciente plutocracia industrial. Aunque siempre existió el enfrentamiento entre dicho mercado y la expresión artística de ideas y conflictos políticos y sociales, no es hasta después de la Primera Guerra Mundial que movimientos multidisciplinares logran destacarse en una fuerte reacción contra la homogeneidad dominante. Surgen entonces los movimientos Dadá, Surrealista, en el cual se enrola Louis Aragon, que luego será militante comunista, el Expresionista de Bertolt Brecht y más reciente el Absurdo de Eugène Ionesco y Samuel Beckett. Los mismos sectores que habían mantenido el dominio del arte implementando una reacción conservadora ante cualquier manifestación de cambio conceptual en este terreno, se adaptan rápidamente a la nueva situación. No en vano también se había descubierto que los Medios de Comunicación son activos responsables del surgimiento y difusión de nuevas ideas y movilizadores poderosos de los procesos de cambio. La “producción” artística, de la misma forma en que lo fueron antes los Medios, es absorbida entonces paulatinamente por la fiebre comercialista. Se reduce cualquier interpretación de las conductas sociales a

fenómenos masivos y el eje de la comunicación se desplaza a la publicidad. Es parte de este desembarco en el terreno cultural la reducción de la obra de arte, el ballet, el teatro o el libro al mero “producto”. Un producto cotizabile, mensurable y tangible.

A la acción libre y cuestionadora del artista se oponen productos complacientes e inocuos, para lo cual es necesario vender personajes armados, capacitados, informados y respaldados. Personajes que se adaptan a los tiempos, abandonan el nicho del arte decorativo creando un discurso descalificador de los valores clásicos por considerarlos “conservadores” y ¡Dominantes! Es necesario entonces resignificar, no decir lo dicho, llenar el vacío de contenido del nuevo discurso. Avanzamos hacia el Posmodernismo. La campaña publicitaria del nuevo artista requiere especializarse, aprehender nuevos códigos, fabricar teorías y teóricos, tesis y académicos. En definitiva, el “marco” y “soporte” contra el cual arremeterán los nuevos críticos autorreferenciados como “a-críticos”. Un método adoptado para orientar el consumo es el refuerzo positivo brindado desde galerías, exposiciones, trabajos teóricos y, sobre todo, desde la valoración de los *curriculum*, forma adoptada a partir de los `80 que permite reunir y cotejar (deberíamos decir “cruzar”) información de respaldo de cada individuo. Esta modalidad afirma a los potenciales promotores, comerciantes y consumidores del producto artístico brindándoles información sobre la aceptabilidad, la corrección y conveniencia. Los *curriculum* otorgan un perfil académico al artista, a la vez que lo convierte en objeto mensurable, factible de ser aceptado o expulsado por el circuito de mercado.

En Argentina la familia Bemberg, denunciada como instigadora de varias desapariciones y asesinatos durante la Dictadura Militar iniciada en 1976, tiene el manejo del Museo Nacional de Bellas Artes e intereses en varios Medios de Comunicación. Lo mismo sucede en Perú, donde la familia Quesada influye directamente en el mercado de arte a través de galerías y Medios de Comunicación de su propiedad.

Sin caer en la fantasmagoría de las conspiraciones, estos circuitos se arman simplemente con un criterio de conveniencia, un moderado sacudón del *status quo* que se determina desde las coincidencias de intereses, primero, y objetivos, después, en una concatenación de acuerdos y complacencias con la cultura dominante. Una estrategia de causalidades y casualidades por igual que necesita seleccionar analistas, críticos, curadores y jurados con el perfil que determine, debajo de la discusión estética y valiéndose de la “resignificación”, ciertos cánones y normas a los que el artista deberá ajustarse, so pena de verse expulsado de dichos circuitos.

Cómo se administra

En primer lugar, tomamos el caso de los escritores. Sabido es que para acceder a los mercados editoriales, ha quedado como único camino ganar algún concurso, lo cual no asegura nada, ya que en este rubro también hay categorías marcadas por las grandes editoriales con capacidad de distribución internacional (si incluye traducciones, mejor). Estas editoriales son las responsables de conformar sus propios jurados (derecho innegable) con lo que ya se está determinando una línea inflexible. Sin más justificación que la

aceptación de los pares, porque una editorial es una empresa de capital comercial, ligada por sus intereses y muchas veces comprometida por inversiones entrelazadas con cualquier otra empresa. Lejos entonces de considerarse un espacio para la literatura “subversiva” más allá de las formas y aun así, procurando tibieza en los cambios estéticos y diluyendo las individualidades. Los casos más flagrantes se dieron con el premio Clarín 2006 -declarado desierto luego de un bochornoso juicio- y el premio La Nación 2007; anulado por haber sido otorgado a un plagio. Notamos que ambas empresas forman parte del grupo que se apropió delictivamente de Papel Prensa.

El camino que le queda al escritor entonces es la producción independiente, donde el enorme riesgo económico hace naufragar la continuidad y el crecimiento mientras la inaccesibilidad a los Medios y a la distribución comercial en gran escala, hace tropezar los intentos en el entorno inmediato. Existen como alternativa las pequeñas editoriales regionales, destinadas a proporcionar un modesto lucro con la capacidad ociosa de imprentas poco competitivas y por lo tanto de elevado costo. Son el recurso -útil aunque oneroso- mediante el cual miles de escritores logran sus publicaciones sin correr el riesgo de la crítica ni la confrontación fuera de las fronteras de su aldea; una forma como cualquier otra de construirse un *curriculum* que otorgue cierta aceptabilidad dentro de esas mismas fronteras. Muchos de los escritores fabricados a sí mismos por este medio, que legitiman así la copia de estilos, estructuras y argumentos, serán luego los ensayistas, analistas y jurados necesarios para rasar la tierra donde podrían germinar jóvenes artistas inconformes, revulsivos o críticos.

Un ejemplo de apropiación y orientación del discurso literario es el fenómeno del “boom latinoamericano”, el realismo fantástico, que fue el vehículo utilizado por una generación para expresar el sentimiento profundo de los habitantes de esta parte de América sometida por los procesos políticos y sociales que la sumieron en la miseria y el descreimiento. El sistema de mercado, desde la valoración crítica en los Medios y desde los concursos, agotó una literatura fecunda en la narración de vidas conduciéndola a un cascarón vacío, enfatizando la descripción, trasladándola del protagonista al observador. De la saturación del receptor también son responsables aquellos escritores “independientes” que por el camino facilista de la copia -consciente o inconsciente- se montan en estos movimientos genuinos despojándolos de contenido.

Teatro para mascotas

Entendemos que se está tratando a grandes rasgos una problemática que no abarca a todos los creadores, precisamente es la intención devolver el respeto por aquellos que, “por afuera” y con grandes costos en lo personal, siguen creyendo en su obra, en su pensamiento y en sus actos sin caer en la trampa colaboracionista de la reacción absolutista, la anarquía y la falta de propuestas.

Ambos extremos son seductores y se ven mejor representados en el teatro, tal vez porque sigue siendo el único fenómeno artístico personalizado e irreplicable. El “aquí y ahora” que sucede cada noche en el escenario involucra ineludiblemente al espectador. El receptor es parte del acto desde que toma la decisión de ir a determinada sala a ver determinada obra, compartirá hasta el final, responderá

contemporáneamente con el discurso y se verá modificado hasta tiempo después de apagarse las luces.

El escenario es, o debería ser, un espacio de conjunción para plásticos, autores, músicos y por supuesto actores. Cada uno de ellos tiene la oportunidad de enfrentar cada noche un grupo diferente de espectadores que, a diferencia del libro o el cuadro, conviven y reaccionan frente a la obra expuesta. Requiere por lo tanto diferentes recursos que la organización de muestras contemplativas o las ediciones comerciales. El teatro, más allá de las consideraciones al *status* social, no es un objeto de adorno. Pasa a ser entonces un “entretenimiento” con aspiraciones masivas. Y hacia allí hay que conducirlo para que se cumpla el “juego de circo”.

En Argentina apostamos a la creación del Instituto Nacional del Teatro, un organismo que supliera la falta de espacios y estímulos para la creación independiente. Para llegar a ello, luego de muchas luchas desde la creación del Teatro del Pueblo con Leónidas Barletta y Roberto Arlt a la cabeza hasta el fenómeno de Teatro Abierto que enfrentó pública y masivamente a la Dictadura Militar en 1981 y 1982, los artistas se mantuvieron independientes y organizados. Luego de establecida la democracia en 1983, se hizo necesario legislar en las cámaras de diputados y senadores la creación del tan reclamado Instituto, y entonces todo entró en el juego político con los parámetros neoconservadores y populistas. El negocio parlamentario es el eufemismo con que se disfraza la táctica de los sectores dominantes para poner en práctica el gatopardismo que aparenta ceder a los cambios para que nada cambie.

Cambió entonces el eje de discusión de la nueva Ley y lo que se había reclamado, con tanto esfuerzo e inclusive con el sacrificio

de muchos artistas, se bastardeó hasta convertirlo en un nuevo campo de enfrentamiento familiar a las mafias políticas: el poder, los subsidios económicos, los cargos y el concepto cuantitativo utilizado para masificar el fenómeno cultural, restándole así capacidad de opinión y tornando negativo su alcance comunicacional y educativo. Se logró finalmente subvertir, pero trocando lo negativo en positivo, utilizando para ello la misma metodología condicionadora de premios y castigos. El teatro independiente quedó bastardeado por la aplicación de contribuciones impositivas, obligaciones corporativas y otorgamiento gracioso y arbitrario de prebendas, créditos y subsidios. Nuevamente la figura de “subsidios” encubre la limosna, la dádiva que premia aceptaciones y obsecuencias.

Variedades suntuarias

En países de Latinoamérica como Perú, Venezuela (antes del “endoculturalismo” implementado por Hugo Chávez) y Colombia se aplica un sistema de selección que en realidad debe interpretarse como exclusión que ha dado como resultado la virtual desaparición del arte independiente. Cualquier expresión artística que quiera desarrollarse fuera de los circuitos comerciales está sujeta a un academicismo igualmente homogeneizante, temeroso e incomprometido. Los profesionales de las letras, las artes visuales, el cine o el teatro, deben acudir a los sacramentales *curriculum*, testimonios de confiabilidad que han reemplazado los símbolos de las logias, los carnets de afiliación o los pergaminos de familia. Estos certificados de pertenencia llamados eufemísticamente

“Antecedentes Personales” deben cumplir ciertos códigos originados en la “Formación Académica” supervisada por supuestos expertos formados y educados en este sistema, cuya única razón de existir es la disciplina y el condicionamiento que los hacen confiables. De tal forma se logra un cónclave de difícil acceso que permite dotar a los “productos” artísticos con los valores monetarios del mercado exigiendo a su vez la misma capacidad de inversión en materiales, equipamiento técnico, envase y publicidad que exige cualquier fábrica de medias, pero sin su utilidad práctica. Dueños de la llave dorada son por ejemplo las universidades privadas, como la Universidad del Mar en Colombia, las que pertenecen a la Iglesia como la Universidad Católica o la Universidad de San Marcos en Perú y las instituciones inventadas con el mismo sentido de hermandad o de clan “vanguardista”.

Este salto atrás fomenta la aparición de intelectuales y teóricos “polémicos” que distraen la atención hacia discusiones vacías de contenido, generan el debate sobre aspectos superficiales de nuestra historia, se apropian del discurso revolucionario del teatro popular, social y político para resignificarlo y despojarlo de contenidos, proveyendo de esta manera el material fácil de digerir que utilizará la retórica dominante.

NOTAS

¹ La versión completa de esta ponencia puede leerse en <http://literatierra.com.ar/component/content/article/11-LITERATURA%20Y%20POL%C3%8DTICA/10-alimento-para-perros.html>.

² La información sobre este narrador, autor y director teatral puede leerse en <http://vocesenesцена.blogspot.com/>. También hay estudios sobre su obra en Garrido, M. (Dir.): *Actas de las I y II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo. 2010 y 2011 respectivamente.

EL CRÍTICO

Gerardo Pennini¹

Al comenzar cualquier desarrollo sobre la profesión y funciones del Crítico considero necesario precisar a qué interpretación de esta palabra me voy a referir. La resignificación de connotaciones aplicada por el Posmodernismo a todos los lenguajes -teatral, lingüístico, icónico- ha logrado tantas lecturas como intencionalidades y/o pre concepciones haya en los receptores del discurso. Sin duda esto fue en su momento, hace ya casi cincuenta años, una descripción de la realidad emergente de diversos procesos culturales, con sus consecuencias sociales y políticas. Se echaron las bases de la “cultura de la fragmentación”, convertida luego en culturas fragmentadas, y de un relativismo *sui generis* con cierto deslumbramiento por la fugacidad, que afirmó los determinismos del siglo XXI.

Siguiendo principios tales como “la desaparición del arte como territorio estético”, “la obra de arte no existe, es la huella efímera del artista”, “el concepto que motiva la expresión artística no es evaluable” y muchas otras verdades reveladas, llegamos a afirmar que “la verdad no existe y todo es puesto en duda”. Magníficos postulados de la crisis y el cuestionamiento. Por lo tanto, tampoco existe la Crítica, es decir, la función del Crítico.

Aquí finaliza el primer capítulo en la búsqueda de la seguridad esfumada, desintegrada y atomizada por la agresividad de la propuesta “transgresora” y el permanente desafío del descubrimiento.

Podríamos acordar con total convicción que ni el Crítico ni la Crítica justifican su existencia. Más allá de las razones expuestas y sobre las cuales hay mucha bibliografía, se atacó la Crítica desde artículos periodísticos, revistas especializadas de todas las disciplinas y peroratas, antes, durante y después de los Encuentros de Teatro y Cine o de las Muestras de Artes Visuales. En estas charlas informales (¿informales?) escuché descalificaciones de todo tipo hasta llegar a la falacia *ad hominem*: “Qué saben si vienen de Buenos Aires”, y la más sórdida: “Andan agarrados de la manito...”.

Mientras esto sucede con los Críticos, en los circuitos independientes (si los hubiera) los Jurados muchas veces tienen poder de vida y hacienda y son adulados, tentados, presionados y seducidos para que los veredictos sean favorables en tal o cual sentido. Simplemente se derriban las estatuas de Atón, pero se reponen las de Amón. De no ser así, los Jurados poco a poco serán marginados de los circuitos... independientes.

En el medio queda el receptor, el público, el único que justifica los escenarios, las horas de trabajo, la preparación profesional previa, los montajes y estrenos.

El gran ignorado en esta discusión: el Receptor.

Crítica y publicidad

Los beneficiarios de esta descalificación de la Crítica en primer lugar han sido los Medios de Comunicación. Doblemente gananciosos, puesto que el espacio vacío que les ahorra dinero en honorarios de Críticos profesionales, es llenado por la publicidad disfrazada de “Crítica de espectáculos” mediante la cual se orienta

el consumo del teatro y del cine comercial, es decir, del espectáculo concebido como “empresa de entretenimiento” que contempla en sus costos de producción la cantidad e importancia de notas donde se destaquen los atractivos de las producciones en la misma forma que se vendería una loción para la caída del cabello o un automóvil de última generación.

No ocultan la verdad, solo muestran la parte conveniente de ella. Por supuesto en desmedro de las producciones locales en el caso de las provincias con poco desarrollo artístico, con circuitos muy reducidos de funciones y escaso público habitual.

Algunas precisiones

Volvemos al fenómeno Crítica-Espectáculo-Receptor.

Tomo al Crítico, y a su función en esta relación, como a un integrante más del proceso teatral. De la misma forma que se capacita, actualiza y perfecciona o especializa cualquier trabajador del teatro profesional (independiente o comercial) creo necesario volver a la formación de Críticos. La nueva Ley de Servicios Audiovisuales abrió las puertas para un trabajo que con el correr del tiempo será jerarquizado seriamente al abrir las puertas a un reconocimiento del profesional. Obtener y aceptar el espacio que necesita la Crítica en los nuevos Medios de Comunicación será un estímulo importante para la formación de quienes se interesen por este perfil de la actividad artística. No caeremos en la ingenuidad de creer que se desplazará la actual función publicitaria de los comentaristas, ni creemos que la Ley de Medios es la panacea, pero sí opino que se avanzará en un interesante camino de crecimiento.

También quiero mencionar el efecto *boomerang* que ha tenido la desaparición de la Crítica. Ha dejado de formarse público, se ha eliminado la discusión teórica que avance un paso sobre “me gusta” o “no me gusta”. Muchas veces he insistido en que el público no tiene por qué saber qué pasa con la obra pero sí sabe que algo salió mal, y eso se debe marcar a los artistas. Pero también se deja al azar si la obra es realmente fiel a una propuesta, si está producida con calidad y contenido. Cómo explicar entonces por qué no logra la respuesta que esperaba del receptor. No hay lineamientos, pistas, espacio para la pregunta, en definitiva, ante un fenómeno donde faltan códigos comunes, el espectador se desorienta. Esta es una de las funciones de la Crítica. Orientar, responder inquietudes, estimular el placer de la novedad.

Una excelente obra puede terminar generando ruido comunicacional, Y he aquí una función importante de la crítica, revertir el proceso y transformarlo en atractivo.

Entiendo entonces que la interpretación del Crítico y su función, la Crítica, como un efecto unilateral de juicio negativo sobre la producción artística es demasiado facilista, aceptado tras temores e inseguridades, tanto del artista como del receptor.

Pese a todo, el comentario descalificador, el juicio canónico existirá siempre en los corrillos y en el periodismo improvisado que “pucherea” en nombre de la Cultura.

La formación de Críticos y el ejercicio de la Crítica analítica desterrarán el ejercicio de la opinión subjetiva,

generará un nuevo campo laboral y será un gran aporte al crecimiento del artista.

Escuelas de Arte, Facultades y otras instituciones trabajan por la formación de actores, plásticos, músicos, bailarines... ¿por qué luego no habría de respetarse la formación constante que significa enfrentar la Crítica?

Quién le pone el cascabel al gato

La mayor dificultad entonces, será la de la formación de Críticos, teniendo en cuenta que gran parte de esta formación es dinámica -participar de los “hechos culturales”, ejercitar la “discusión”, flexibilizar criterios- y la escasa o ninguna importancia que reviste el trabajo del artista para las políticas de Estado; porque implica toda una modificación de las estructuras docentes, ya de por sí megalíticas.

NOTA

¹ La información sobre este narrador, autor y director teatral puede leerse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>. También hay estudios sobre su obra en Garrido, M. (Dir.): *Actas de las I y II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo. 2010 y 2011 respectivamente.

POESÍA, HOMENAJE Y CRÍTICA

***Mazzocchi* de Alejandro Finzi**

Patricia Vaianella

*“A mi hijo Ignacio Sarmiento,
presencia entrañable de la vida”.*

Mazzocchi de Alejandro Finzi se estrena el 2 de septiembre de 2004, en la sala Azucena Carmona, del Complejo del Teatro Real, ciudad de Córdoba. Es una producción de la Comedia Cordobesa. Es retomada en 2009 y sigue hasta ahora en cartel. Participa del Festival del Mercosur en 2005, del Ciclo de la Memoria, del Ciclo Retro en 2009, del Festival País Teatral en 2009 y 2010, con funciones en el Teatro Nacional Cervantes y El Centro Cultural Haroldo Conti de Buenos Aires. Ha hecho una gira por el norte patagónico el año pasado y gira provincial en 2005, 2009 y 2010. Este año hace presentaciones para escuelas de enseñanza media. El espectáculo continúa en cartel, a siete años de su estreno. Tiene en carpeta giras nacionales e internacionales. La obra ha sido traducida al inglés por Michael Waile.

Es interpretada por Alvin Astorga con dirección de José Luis Valenzuela.

*Usted está solo
yo salí de mi cabaña
para decirle esto
que está solo en este camino
pero allá
hay voces
sé que sufre*

*sé todo porque usted tiene
lo que los hombres llevan consigo
la pobreza
no no
salí de mi cabaña
para decirle que está solo
váyase
no diga nada
en el camino no hay nadie. (Mazzocchi, 1985: 238)¹*

Alberto E. Mazzocchi

Nació en Las Varillas, Departamento de San Justo, Córdoba, el 21 de septiembre de 1937. Fue, se puede inducir, alguien sin demasiado aprecio por la educación sistematizada, ni aún la académica formación que le hubiera ofrecido la Facultad de Filosofía y Humanidades, de la Universidad Nacional de Córdoba, la que abandonará por el año 1956 cuando contaba con 18 años para abrazar un derrotero plenamente personal, autodidacta. Abril de 1957, primer viaje sorpresivo a Buenos Aires, del cual no tenemos demasiados datos de su actividad en esa ciudad. Viaje sin reparo que se volverá a repetir en agosto del mismo año. Por lo que Federico Undiano relata en su ficha biográfica, tal vez el primero se debiera a una desazón amorosa y el segundo a la eminencia de ser incorporado al Servicio Militar Obligatorio. Motivo este último que lo llevará, ya de regreso en la ciudad de Córdoba, a perpetrar su primer intento de suicidio, ingiriendo fármacos que lo llevarán al estado de coma. Septiembre de 1957, internación psiquiátrica, terapia de electroshock y fuga. Además, exceptuado de cumplir con

94

la milicia. Enero de 1958, segundo intento de suicidio. Luego de una discusión con la madre, y en su presencia, se hiere a la altura del corazón con un cuchillo. Nueva internación psiquiátrica a instancias de su madre en el Sanatorio Las Rosas. Otra vez logra fugarse y con ayuda de su amigo F. Undiano obtiene los medios para viajar nuevamente a Buenos Aires, lejos del alcance de su madre quien, hasta que él cumpliera la mayoría de edad -veintidós años-, tenía derecho a decidir por su hijo y a acosarlo según hizo, tal relata en sus comentarios su amigo antes mencionado F. Undiano. Abril de 1958, Córdoba, tercer intento de suicidio, cortándose las venas de la muñeca izquierda. Nuevo intento fallido e internación en el Hospital Córdoba. Marzo de 1959, Mazzocchi viaja a Montevideo, Uruguay, a reunirse con F. Undiano, una vez más para escapar del cerco materno: aún es menor de edad. Luego de intentar trabajar infructuosamente, se dedica un tiempo al vagabundeo. Junio de 1959, abandona Montevideo rumbo a Córdoba. Diciembre de 1959, se casa con Lidia, diez años mayor que él. La relación se deteriora casi inmediatamente, en medio de violentas peleas. Lidia lo abandona y vuelve a la casa paterna. El poeta no se resignará a esto: a punta de pistola obliga a su mujer a regresar con él. Se instalan en una pensión de la ciudad de Córdoba en donde es sorprendido por la policía, que tenía órdenes de captura sobre él. A cien metros de la pensión, en las inmediaciones del Parque Sarmiento, siendo las 13,30 horas aproximadamente, se dispara un tiro en la sien. Tenía tan solo veintidós años².

Comenzamos...

El teatro es -para Alejandro Finzi- aquel ámbito de la cultura que propone atentar contra la banalidad y la masificación de los discursos. (...) es el lugar donde la maravilla se va a vivir para contarnos de su soledad, de sus muertes y sus partos. Y eso lo hace noche a noche. De terca que es. (Molinari)

¡Qué cierta definición! Nos coloca en ese recodo donde las pasiones humanas, las miserias y la génesis de la vida se muestran. Y es el espectador-lector quien de alguna manera, al compartir el texto y/o la escena, trasciende a sí mismo y se modifica.

En el marco de lo esbozado en el párrafo precedente, cabe preguntarse: ¿la obra *Mazzocchi* (2004, inédita) nos hace partícipes de estas vivencias?

Intentaremos desentrañarlas. Para ello, tendremos en cuenta cómo se entrelazan:

- los discursos de los personajes Alberto Mazzocchi y el grillo Auguste Rodin, cuya voz aparece en off;
- las didascalias, plenas de imágenes visuales y sonoras, metáforas, sinestesias, la pluralidad de nominaciones con que los personajes son enunciados, la intromisión del autor en el texto;
- los símbolos;
- el instante final de la vida del poeta referido y homenajeado y los fragmentos de sus poemas que recita³.

Lo expuesto se constituirá en un medio para comprender por qué Finzi ficcionaliza a Alberto Mazzocchi, cómo la producción de

ambos autores dialoga con las acciones y de qué modo algunos miembros de la sociedad refuerzan la paulatina destrucción de quienes viven, agónicamente, “en los márgenes”.

Nuestro trabajo propone el análisis de:

- el sentido del mundo representado,
- la construcción dramática y los recursos escénicos,
- el lenguaje.

El sentido del mundo representado

Alberto Mazzocchi

Lo ubicamos únicamente con un impermeable, una boina, una camisa, un morral y un encendedor, a orillas del Río de la Plata, en el puerto de Montevideo. La policía lo persigue y él huye, corre, se esconde. No les contesta casi. Cuando lo hace, evade las respuestas. No tiene nombre ni destino. Recuerda a Córdoba como su lugar de nacimiento. Desconoce su provincia. La soledad lo agobia. También, la incomprensión y la brutalidad de quienes ejercen el poder. Se protege en la naturaleza que lo recibe.

Solo el contacto con un caballo provoca un cambio en medio de un matorral. Se humaniza y lo quiere curar, limpiar la herida. Rasga su camisa para envolver/proteger la herida. Le expresa:

Venga, venga conmigo. Es un cimarrón, parece. ¿Qué, usted está huyendo, eh? Venga, vamos. También soy bagual, ¿sabe? No se asuste. No, no tengo lazo, montura. No tengo bozal. Cimarrón, sí. Me escapé del corral. ¿Qué no lo van a encontrar? a mí tampoco. Usted y yo, a pelo, al galope,

hasta donde haya un hogar, qué le parece. Un hogar, mire lo que le digo. ¿Qué está lastimado, usted?

La cura no llega porque el caballo escapa. Esta conciencia “de lo otro” y “por lo otro” lo prepara para un nuevo vínculo, el del grillo Auguste Rodin. Su presencia provoca una apertura en su ser: le da su nombre y apellido, le recita sus poemas, le cuenta su vida en el hospicio. Sin embargo, cuando cree que Rodin ha muerto, saca el revólver que había colocado en su morral y se suicida.

Auguste Rodin, el grillo

Su nombre y apellido nos recuerdan al escultor francés (En el fragmento del poema “He besado”, que inicia la obra, de alguna manera se preanuncia la presencia de Rodin). Tiene el mismo trabajo. Viaja como polizón en un barco que lleva quebracho al puerto de Calais. Lo encuentran los marineros y lo tiran al río. Lo salva un poema de Alberto Mazzocchi, hecho barquito de papel. Necesita calor. El poeta lo cobija con un pedazo de camisa rasgada pero no posee la quitina para mejorarle su esqueleto. Desaparece. Recita el poema final.

La policía

Aparece en la “duermevela” del poeta. Su actitud y discurso conllevan violencia, maltrato, actitud omnipotente. Tiene el mismo trato con el caballo al que persigue en el matorral:

¡Por la ribera, la bestia. Por la costa. Los matorrales, esos.
Que no escape. Quieto, ahí. Fustazo. Fustazo entre las
patas. Otro, otro más. Castíguenlo, que así estos aprenden.
Sacrifiquenlo. No. No lo maten todavía!

La construcción dramática

La obra se estructura a partir del desvarío del protagonista, provocado por su soledad, incomunicación, presencia de la muerte. Abre la escena un fragmento del poema, “He besado”, en el que la muerte se manifiesta como una presencia “fría y solitaria” como la del mármol. Su sinrazón nos permite reconstruir distintos momentos desordenados: el hoy, en Montevideo, después de fugarse del lugar donde estaba hospitalizado; el pasado, en Córdoba, en un hospicio. En este mundo de delirio, el poeta se permite “monodialogar” con seres de la naturaleza que no lo castigan sino que es él quien los cuida.

La acción culmina con algunos versos de otro poema de Mazzocchi, “es preciso parecerse a los grillos”, en la voz del grillo Rodin. En él, se unen la naturaleza y el poeta en vivencias cercanas a la muerte.

Recursos escénicos

Finzi expresa con respecto al mundo sonoro, presente en sus obras:

La acotación del mundo sonoro es esencial para mí. Yo asocio el texto dramático con una partitura. El trabajo del actor con la palabra lírica es indisoluble del espacio musical. El campo sonoro se pone en diálogo con mis personajes. (Artal, 2005)

Desde las didascalias el espectro sonoro acompaña al protagonista y a sus imaginarios interlocutores y se interrelaciona con el ámbito espacial en que estos se desplazan:

- ámbito portuario: en medio de la oscuridad y semioscuridad: “Silencio”, “la sirena de un barco”, “el golpeteo corto de las olas”;
- mundo de la naturaleza: en medio de un pajonal o pastizal, cercano al puerto: “el galope encierra la noche en un corral”, “el relincho del animal que se debate, acorralado”;
- la sonoridad relacionada con hechos vitales esenciales del personaje: “Un lento silencio” preanuncia el encuentro con Rodin; al final de la obra, después de la muerte del poeta, “Oscuridad”;
- (lo sonoro) vinculado con el espacio o ámbito visual: “le responde un silencio preñado por las olas del río”.

Lenguaje

Fernando De Toro precisa las características de la escritura de Finzi al decir que:

(...) explota la naturaleza misma del lenguaje metaforizándolo, a fin de revelar lo que no es expresable o, más bien, no es expresable con un lenguaje racional.

Esto es parte de la estrategia escritural de Finzi puesto que se manifiesta en todos sus textos. (De Toro, 2008: 325)

En *Mazzocchi*, a esa riqueza sensorial, sensual, la descubrimos en:

-las didascalias;

-las metáforas: “El horizonte se enciende”, “El plenilunio del invierno montevideano se convierte en una lamparita que cuelga del cielo”;

-las imágenes visuales: “En un bolsillo de su impermeable Mazzocchi encuentra un puñado desordenado de papeles”, “Mazzocchi se detiene, busca un papel en sus bolsillos, busca encender un cigarrillo”;

-las sinestesias: “Un nubarrón cruza la luna y la empuja al río pero antes que se ahogue una rana conversadora se la traga”, “A lo lejos se escucha el relincho de un caballo”;

-la selección de sustantivos y adjetivos para describir el ámbito en el que Mazzocchi es presentado, posee caracteres negativos: “oscuridad”, “una semioscuridad”, “silencio”, “matorral”, “ciudad distante”;

-el empleo reiterado de adjetivos indefinidos: “algún pájaro”, “otro recodo del río”, “alguna piedra”, “algunos golpes secos”;

-la intromisión del autor en el texto por medio de diversos recursos:

a- adjetivación: “El muchacho trata de esconder su triste bolso entre algunas piedras”, “golpeteo corto de las olas”;

b- diminutivos: “Hace con él un barquito de papel”;

c- verbos expresivos que reflejan la posición cercana-participativa del autor: “El río trae nuevamente la voz del barco”;

d- inclusión en diversos tipos de oraciones: “¿Auguste Rodin sigue con atención la lectura del poema? Esperemos que sí”, “¿Qué hará con eso?”.

Deseamos agregar que Finzi, intencionalmente, ha seleccionado multiplicidad de formas para nombrar a los personajes en las acotaciones escénicas:

Alberto Mazzocchi: “Alberto Mazzocchi”, “Mazzocchi”, “El muchacho”, “El poeta”, “Alberto”;

Auguste Rodin: “El grillo”, “El insecto”, “Auguste Rodin”, “Auguste”, “Rodin”.

-los parlamentos de los personajes: consideramos muy relevante cómo en el texto Finzi ha relacionado de manera singular versos de poemas que el poeta recita para sí y para Rodin: “He besado”, “Tengo que viajar como todos los que viajan a altas horas de la noche”, “Para nadie, para mí mismo que después quedo solo”, “Olvidaba decirte”, “Tengo ojos de animal”, “Son demasiados”, “Es preciso parecerse a los grillos”, y el texto completo “Realmente hubiera podido” con la voz de los personajes. El empleo del vocabulario en unos y otros insta un diálogo profundo e íntimo entre ambos discursos. Por ejemplo, cuando aparece el caballo, Mazzocchi recita fragmentos del poema “Tengo ojos de animal” (5), en el que se incluye como tal y caracteriza al equino como un ser original⁴:

Nosotros los animales somos seres muy tristes
y a medianoche en mi ventana se arrima un perro
y me dice los perros que él ha visto muertos
mientras venía camino a mi casa (...)
ayer ha muerto un caballo
y nosotros los animales hemos dicho entre
nosotros
que es muy triste que se haya muerto un caballo
como él
sobre las hierbas salvajes esté tendido
este cuerpo que hiede que fue de un caballo (...)
sin embargo nos ha impresionado
a nosotros los animales que el viento
este viento que nos choca a nosotros en el hocico
y a los árboles
imitara nuestro canto fúnebre
nosotros los animales no tenemos sentimientos
en la vasta soledad
solamente nos hace falta comer para vivir (...)⁵

La presencia de los símbolos se filtra en los diálogos:

-“barquito de papel”⁶ nos remite a la navegación y al viaje (Cirlot, 1981: 98). Lo descubrimos cuando Mazzocchi tira al río una parte de “Tengo que viajar” y Rodin habla de él como su tabla de salvación en el río;

-“caballo” connota “energía cósmica”, “instintos”, “movimiento cíclico de la vida” (Cirlot, 1981: 110-111). Aparece en medio del pastizal cuando el poeta se escapa de la policía. Promueve en el escritor una movilización, un cambio.

Para concluir...

En un reportaje que forma parte de la edición de *Tablón de estrellas*, Finzi define al teatro como “el lugar donde quisiéramos mostrarnos los unos a los otros, en nuestra soledad, en nuestra terrible soledad, balbuceando y reaprendiendo a hablar”. (Caputo, 2009: 183)

La lectura y análisis de *Mazzocchi* nos han permitido adentrarnos en el mundo sin sosiego de lo humano, en la pasión “en carne viva” de quien fuera en vida el poeta cordobés. Su discurso poético, entremezclado en la obra con las acciones, muestra la singularidad de su escritura que nos recuerda la de los versos de Temuco de Neruda, la del *Trilce* de Vallejo, la del *Poeta en Nueva York* de García Lorca, la de Oliverio Girondo⁷. Este texto completa la singularidad de algunos ejemplos precedentes:

Olvidaba decirte/que el mar guarda el secreto/que yo no
escribí en las piedras mi nombre/ni dejé a propósito una
huella en el suelo/encontré la verdadera tristeza en estos
cadáveres de pájaros/pero si también he apartado la
arena/fue por algo. (Pacheco, 2004: 54)

La obra de Finzi llega a nosotros -lectores/espectadores- ubicándonos, ficcionalizados, en los últimos momentos de la vida de Mazzocchi. En medio de un espacio en penumbras y poco acogedor, se desplaza el personaje. En su “deambular sin sentido” sólo encuentra vínculos con animales que le permiten “descentrarse”.

Sin embargo, la soledad lo sobrecoge y conduce a la muerte cuando Rodin desaparece de la escena.

Fernando De Toro culmina su trabajo relacionado con la obra del escritor que vive en Neuquén, de este modo:

Lo que queda claro es la gran calidad poética de su escritura. En su obra observamos un regreso al texto, pero a una textualidad de cuando el teatro era poesía, en el sentido griego de esta palabra. (2008: 346)

En nuestro aporte hemos intentado demostrar cómo el empleo original del lenguaje -en las didascalias, en los diálogos, en los aspectos sonoro y visual- constituye en la producción finziana o finzina un corpus esencializador identitario que conmueve y nos transforma.

El poder y sus abusos, la indiferencia, se erigen, en la obra de Finzi, como un soporte complementario para atacar y denunciar a quienes los sustentan. En *Mazzocchi* son los policías que persiguen al escritor y al caballo los que actúan con violencia, los denigran.

Según lo expuesto, inferimos que “la palabra” poetiza, en “*Mazzocchi*”, las vivencias de los personajes; se transforma en tributo al poeta cordobés cuya producción conociera el autor en su juventud y cuestiona la brutalidad con la que algunos seres son tratados.

BIBLIOGRAFÍA

Obra de Alberto Mazzocchi:

MAZZOCCHI, Alberto E. (1985). *Poemas-Poèmes*. Edición bilingüe realizada al cuidado de Federico Undiano, con la traducción francesa de Jacques Aureillan. Paris: L'Harmattan. Colección Contre-Chant Amérique Latine.

Acerca de Alberto Mazzocchi:

BARBARÁ, Claudio. "Mazzocchi o el vuelo del poeta". Recuperado de <http://ar.groups.yahoo.com/group/paraleer/message/422>.

DUBATTI, Jorge (2011). "El Rimbaud latinoamericano". En *Tiempo Argentino*. Suplemento Cultura. Recuperado de <http://tiempo.infonews.com/notas/rimbaud-latinoamericano>.

FINZI, Alejandro (2007). "Mazzocchi: poeta de la soledad". Recuperado de <http://www.agenciaisa.com.ar/cultura/articulo.php?idArt=50>.

RODRÍGUEZ, Juliana (2008). "Rescate de una voz subterránea (...)". En *La voz*. Recuperado de http://archivo.lavoz.com.ar/suplementos/cultura/08/10/16/nota.asp?nota_id=441161.

S/a. "A propósito de la primavera". Recuperado de <http://kickingandsquealing.wordpress.com/tag/alberto-mazzocchi/>.

"[P/L@] Los poetas de Córdoba". Recuperado de <http://ar.groups.yahoo.com/group/paraleer/message/422----->.

Acerca de Alejandro Finzi y su obra:

ARTAL, Susana G. (2005) "La palabra y el viento". En *La Nación* (26/06/2005). Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/715947>.

BERGERO, Fabián (2005). "Oficio de distancia y soledad". En *Interior. Neuquén. Luz de la Patagonia*, p. 3.

CAPUTO, Jorge L. (2009). "No hay artificio. Hay sueño". Entrevista a Alejandro Finzi. En su *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue, p. 180-205.

DE TORO, Fernando (2008). "El teatro de Alejandro Finzi. Entre el Apocalipsis y la utopía: más allá de la posmodernidad". En *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

HALAC, Gabriela (2003). "Dialogar con Alejandro Finzi 'en ningún lugar'". En *Revista Picadero*, nro. 8, enero/febrero. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

MOLINARI, Beatriz. "Alejandro Finzi: Sería bueno que el gobierno lea a Shakespeare". En *La voz del interior*. Córdoba.

PACHECO, Carlos (2004). "Alejandro Finzi/Neuquén. La escritura teatral, escritura de un pentagrama". En *Cuadernos del Picadero*, nro. 2. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 48-54.

Acerca de *Mazzocchi* de Alejandro Finzi:

"*Mazzocchi*". Recuperado de <http://vos.lavoz.com.ar/node/167137>.

"Pondrán en escena obra de teatro basada en un varillense". Recuperado de http://www.03533lv.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1591:pondran-en-escena-obra-de-teatro-basada-en-un-varillense&catid=52:cultura-y-espectaculos&Itemid=106

"*Mazzocchi* de Alejandro Finzi. Tributo teatral a un poeta cordobés". Recuperado de <http://www1.rionegro.com.ar/diario/esc/2010/09/10/25446.php>

----- Recuperado de
http://www.argentores.org.ar/07_sede_internet/04_ida_y_vuelta/2010/246.htm.

----- Recuperado de
<http://www.8300.com.ar/2010/09/10/agenda-cultural-20/>.

Obras de consulta general:

ARGENTORES (2011). Cuaderno de *Florencio*. Año 6, nro. 25.

CATENA, Alberto (2003). “¿Quo vadis?”. En *Revista Cabal*. Buenos Aires, Cooperativa de Provisión de Servicios, septiembre-octubre.

CIRLOT, Juan E. (1981). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

DRAE. *Microsoft@ EncartaR 2009-1993-2008* Microsoft Corporation.

TAHAN, Halima (Ed.), (2000). *Escenas interiores*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

NOTAS

¹ Mazzocchi, Alberto E. (1985). *Poemas-Poèmes*. Edición bilingüe realizada al cuidado de Federico Undiano, con la traducción francesa de Jacques Aureillan. París: L'Harmattan. Colección Contre-Chant Amérique Latine, p. 238.

² ----- Recuperado de
<http://ar.groups.yahoo.com/group/paraleer/message/422>.

³ Solamente aparece completo en el texto de Finzi el poema “Realmente hubiera podido” (junio, 1958): “Realmente hubiera podido/no decidir suicidarme si mi encendedor/si estuviera seguro que mi encendedor/no se me perdiera o no se me deteriorara/si estuviera seguro que mi encendedor/fuera lo suficientemente bello para retenerme en esta vida/y encender los cigarrillos de mala marca con él/y mirar con su luz las cosas en la oscuridad/y alumbrar con él un camino en la oscuridad”.

⁴ En el texto de Finzi los poemas de Mazzocchi se transcriben encomillados.

⁵ En el texto se copia fragmento del poema.

⁶ “Barquito de papel” también aparece en las didascalias.

⁷ Versos que pertenecen al poema “Olvidaba decirte”.

⁸ También en el resto de la obra de Finzi.

UNA METÁFORA DE LA AUSENCIA

Aproximaciones a la mimesis en *Sueño, Carmelinda* de A. Finzi

Alba Burgos¹

La obra *Sueño, Carmelinda* de Alejandro Finzi² nos pide ahondar en los procedimientos compositivos que utiliza el autor. Intentaremos focalizar la mirada³ y el oído para comprender aquello que escapa a la más minuciosa descripción: el personaje Carmelinda es conformado por el autor a través de lo que ella misma imagina. ¿Quién crea a quién? Y entonces ¿cómo se produce la mimesis en esta obra? Revisaremos algunos conceptos desde *Poética* de Aristóteles en relación al personaje y a la metáfora que, en el caso de Carmelinda, la constituyen.

Aproximaciones a la mimesis

Y puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo, y después la melopeya y la elocución, pues con estos medios hacen la imitación. (...) Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer. (*Poética* 1449b 32;1450a 7)

De esta noción se desprende y también en su recorrido por las estéticas que llegan a nuestros días, que siempre hubo una

referencia al objeto imitado. El teatro puede llevar a un extremo esta forma de representación referenciando la realidad en una mimesis “pasiva” según Josette Féral (2003: 74), en la que la imitación hace pie en el objeto de la misma. Pero con un ojo que mira un objeto que se desdibuja, se reconstruye y se hace difícil de asir, por lo que también aquel ojo se modifica, se produce un movimiento del orden de lo lúdico. Aquí aparecería a nuestro entender, el juego, un corrimiento, un traslado de signos, de representaciones de lo real o de la naturaleza. Es el punto de encuentro con la teatralidad. Esta noción tan relacionada con la mimesis aristotélica va definiéndose: la mimesis “activa” es no-imitativa y en ella el sujeto modifica, completa algo de la naturaleza que no estaba. Nos centramos en la relación sujeto/objeto, en la que está la posibilidad de una percepción, un reconocimiento en lo que se ve, en lo que se muestra mediante las acciones, pero también un desplazamiento de signos que dejan ver entre o detrás de estos. A partir de las estéticas de vanguardia, tras diversas experimentaciones en el teatro se intenta llevar la realidad misma a escena acentuando el carácter performático y problematizando la imitación mediante la reconstrucción de estructuras preexistentes. Los límites entre la representación y lo representado no quedan claros. Además queda develado que el actor/triz:

(...) referencia su propia realidad teatral, y desde allí construye ficción (...) ejecuta, representa. Construye ficción y opera sobre su estar en escena. Parado sobre una doble tarea: representar y realizar. (Martín, 2010: 33)

El personaje también parece romper los límites y más que objeto de mimesis pasa a ser sujeto de la mimesis. Arribamos a otro momento interesante en la representación: la creación de teatralidad en la obra que nos ocupa:

-Tal vez, al comenzar el espectáculo, Carmelinda haga esta confesión:

“¿Cómo realizó Edgard Kienholz esta instalación? Un artista desplaza la materia, quiebra una forma, la abre, la hace gemir.

La materia es parturienta.

Aquí donde yo estoy, él, Kienholz trajo la oscuridad. En la oscuridad todo se ve. Ella me reconoce. Un hilo de luz es lo único que se ve. Lo que está quieto y se repite. Lo que anda a tientas, porque no se difunde.

Kienholz hizo esta instalación en California, en 1965. ¿Eso es lejos o es tarde?

Solo él tiene la respuesta.

Y yo tengo mis cosas.

El sueño ¿no es un fantasma? ¿No?”. (Finzi, 2005: 20)

Y más aún, es el primer momento de quiebre en que la dramaturgia plantea la independencia del personaje, un carácter que va desde la ficción a la realidad de otra ficción: ¿una *metá forá*⁴ en la poética postmoderna? De una representación a otra y más aún, de una categoría a otra: “¿Eso es lejos o es tarde?”.

Hay bordes donde asoman la realidad y la ficción, una suerte de desplazamiento, un procedimiento que de-construye una estructura cerrada o un mundo posible que focalizado, mostrado y

visualizado por un tercero, crea sentidos. La suma de estos procedimientos produce la teatralidad. Estos conceptos parecen ser difíciles de separar: el primero (construcción de personajes) se emparenta con la representación de acciones en el teatro, mientras que la teatralidad está en el orden de una expectación, un acto de ostensión, un juego donde la verdad se convierte en ficción en un marco virtual, un espacio otro en el que el juego se impone a través de reglas propias.

“Estamos hechos del mismo material de los sueños”

(Shakespeare, *La Tempestad*)

Sabemos que *Sueño, Carmelinda* fue escrita “a pedido” según cuenta el autor en el prólogo de la obra, y pensamos de inmediato en el manejo de técnicas en la escritura que descubren el juego que implica su creación. Este es el punto de encuentro entre la lectura de la *Poética* de Aristóteles y un texto del siglo XXI enmarcado en las dramaturgias de la Norpatagonia.

El movimiento de una frase o de un párrafo, de un formato textual o de un género, donde tienen lugar el tiempo y la invención, aseguran, como el juego o la poesía, el pasaje de un espacio al otro, un automovimiento, un índice general de lo viviente.

Juego implica placer, una acción recíproca de la realidad síquica del sujeto con el objeto real.

Una cosa se transforma en otra. Que ello es así lo confirma un elemento común en lo que hemos explicitado como juego, a saber, que algo es referido como algo, aunque no

sea nada conceptual, útil o intencional, sino la pura prescripción de la autonomía del movimiento. (Gadamer, 1996: 69)

¿Nos remite a la magia, una relación basada en la confianza? Pues ella también está presente en la obra: el rito, la circularidad de las acciones de los personajes, una circularidad espiralada donde el volver a empezar nos hace pensar en un pequeño traslado pero hacia lo mismo, sumando una suerte de condensación en algunos casos, una metáfora. ¿Y la relación con el teatro? La mimesis, en lo placentero del juego, permite acciones que tienen que ver con la representación a través de imágenes, aquello que está para ser visto allí y por otros ojos.

La transgresión de las formas textuales y dramáticas, aún las que son deconstrucción de otras, es lo que tenemos en cuenta al considerar dramaturgias como la de Alejandro Finzi. ¿Del teatro a la poesía o viceversa? El punto de unión o de relación ahora es la metáfora: un traslado que pone en juego la noción de mimesis.

Para comenzar a recorrer el entramado de la obra revisaremos a nivel de su estructura:

1. juego presencia-ausencia de los personajes;
2. juego de voces entre las de la didascalía y las de los personajes.

¿Mera descripción? (presencia-ausencia de los personajes)

Dijimos al comienzo que la descripción más minuciosa no alcanza a develar el personaje en escena por lo que haremos una focalización sobre la pintura *The wait* de Kienholz⁵.

Una mujer está sentada en un sillón. Su cuerpo parece un esqueleto. No tiene cabeza: ha sido reemplazada por un retrato con

imagen de rostro de mujer. Está vestida con ropas grandes y zapatos que, más que vestirla, la desnudan en su osamenta. Sobre la falda sostiene un animal, aparentemente un perro.

La habitación es oscura. Hay un velador y una pequeña mesa con retratos pequeños. A la derecha, una jaula que al parecer contiene un pájaro. A los pies del personaje hay un costurero abierto y otra suerte de mesita con objetos como fotos y otros papeles. Todo refleja quietud. Sobre la cabeza del personaje hay un retrato oval de un hombre que mira en dirección opuesta hacia donde mira la mujer sentada.

Ahora la descripción de la escena planteada por el dramaturgo: Carmelinda está en escena con un pájaro enjaulado a quien le dirige la palabra y que al final descubre muerto. Hay un retrato del abuelo que mira, sabe y al que se dirigía Ernesto. Se mencionan animales: albatros, el pájaro, el gallo.

Carmelinda borda una labor que tiene un sol, un barco, cielo y pájaros. El sol es de arena, no se puede distinguir, quizás por la poca luz. Sus dedos no tienen luz. El barco no tiene nombre, Ernesto no se lo dijo. Busca en el costurero y no encuentra. Hace torta de naranjas con una receta simple. Pregunta permanentemente a todos los seres que menciona pero se relaciona con el no saber, no entender, no distinguir: una mancha de su dedo borrona en una carta y no se ve si es mancha o estampilla. Borda, duerme, sueña, escucha ¿Escucha? ¿Borda? O bordea, va por el linde⁶, por el límite borroso, silencioso y oscuro del sueño atravesado solo por ruidos lejanos que se esperan: un tren, una canción, el nombre de un barco, una palabra... Aunque en realidad hay muchas voces que la habitan, que desde su interior animan los

objetos. O más bien, “sus” cosas van gestando y pariendo las voces presentes que estarán en el interior de su mundo oscuro.

Nicasio, el pájaro, no tiene aniversarios, no come, no sabe volar, muere.

El abuelo del retrato no duerme, ya no la mira, pero señala, la sigue...

Ernesto firma, escribe telegramas y cartas, dibuja, hace promesas, envía estampillas, baila. Decía, reclamaba, gritaba, reprochaba. Deglutía, devoraba, un hombre de pocas palabras que nunca escribió el nombre de sus barcos.

Está ausente para ella.

¿Y la didascalia? (El juego con las voces)

Las indicaciones que hace el autor para la escena son bien concretas:

- La instalación de Kienholz.
- El decorado sonoro propuesto en el texto.

Las dos materialidades escénicas, espectaculares, son tomadas por Carmelinda en la “confesión”, el primer acto de habla del personaje en la obra:

¿Cómo realizó Kienholz esta instalación? Un artista desplaza la materia, quiebra una forma, la abre, la hace gemir. (p. 20)

Vemos que desde el comienzo, el tejido, el entramado ficción-realidad se hace consciente aún para el personaje ya que habla del

acto de creación como un acto erótico y parturiento. Pero esa materia se mueve, es desplazada por el artista, es decir, aquello de que la metáfora es un traslado según el filósofo. Y es que, además, en la obra la labor tiene emociones, la didascalía habla con el espectador-oyente:

La labor, de tan cuidadosa, se deja llevar por la emoción y la puntada, Carmelinda tira al piso la tarea:

(...)

La bordadora algo acaba de escuchar. Sin embargo, ni el abuelo colgado ahí detrás, con su fiera pose fotográfica, ni Nicasio, ni yo tampoco, escuchamos algo. ¿Y ustedes? (p. 30)

Este momento en la obra es a nivel simbólico, el que tuvimos en cuenta en primera instancia para empezar a desentrañar lo que llamamos traslados, de-construcciones que develan sentidos.

En la didascalía⁷ la grafía perdió el resaltado en negrita que la diferenciaba (¿error de tipografía?). La voz de la didascalía se confunde, no escucha, pasa a la primera persona del plural: no “escuchamos” y pregunta “dialoga”: “¿Y ustedes?” Pero parece haber perdido el control que compartía con la mirada teijoscópica del retrato del abuelo.

La labor se emociona personalizándose. Estaba en su falda (como el perro en la pintura de Kienholz) y es arrojada.

¿Qué ha ocurrido? Al parecer, se descubre un entramado “una red, mi pensamiento”: el viento, sonido caro a este autor, habla del destino: de un tejido, esa red. Un barco llega hasta allí con su carta, sus cuerdas y las penas: Barlovento, el nombre de una

ciudad, la ciudad del viento... Y el nudo que nombra la carta, la voz de Ernesto (¿el enamorado de sí mismo?) está en el bordado de Carmen (poesía) Linda (linde, señal).

El personaje encuentra la expresión de un nudo, preguntándose esta vez a sí misma, doblando, dando la vuelta para tirar esa labor y bailar, paso a paso.

Traslados

“*Metaphorà (...) estin (...) epiphorá*”. Aristóteles habla, en el capítulo XXI de *Poética*, sobre las especies del nombre; define a la metáfora como el traslado de un nombre y lo que nos interesa es este procedimiento que implica movimientos que ya venimos mencionando desde el comienzo. En un gesto de traición, intentaremos visualizarlos ya que van conformando el nivel simbólico de la obra.

Desde el inicio, hay un intento que falla. Carmelinda abre el diálogo pero lo hace con un tú-animal y quien le responde es la didascalía, voz que no dialoga, que la traduce.

Las cosas, esas materias que le pertenecen, son personificadas: la sombra está preñada y puede escucharse, la locomotora es asmática, la noche arrastra al tren. La escena parece ser otra escena ya que la mujer dice estar profundamente dormida, soñando, por lo que los objetos se transforman en habitantes de su sueño. Ella está en el otro lado, en el del parecer, el lugar donde se manifiestan los fantasmas: le da de comer al pájaro y la imagen de Ernesto contesta con un gesto.

Otra imagen se encadena pues en un gesto de costumbre, retoma el bordado en el que se han perdido las pocas palabras del calderero, el bordado que hiere sus dedos.

El primer dato de la realidad se desdibuja, el 29 de febrero es una fecha que no está siempre en el calendario, solo aparece cada tanto, es su aniversario, un tiempo con interrupciones que Ernesto come con el pastel de naranjas y en el que lo atragantan los reclamos al padre, al que habita el retrato, al parecer es trazo del calderero. Carmelinda sigue buscando y encuentra las cartas en un moño azul: las palabras en un nudo. Hay algo que habla, que hecha luz, fotos que hieren los dedos sin luz. Han aparecido juntas, la firma, las cartas y el viento, una canción que teje, ata nudos, trasladados a una labor que hace puntadas adelante y atrás en el piso y un giro como un pase con el que hay otro y otro. El ritmo del punto es el mar que desgrana el tiempo como la arena del sol. El dibujo va desdibujando, el sueño que ahoga el sol. Los nombres en las cartas anudados para ella que pretende dejar la red como el pájaro la jaula antes de morir. Pero todo gira: la danza nupcial de los albatros que antes de partir roban los latidos de las hembras que están preparadas como ella, aunque quien sale de la jaula muere, quien ya no es mirada queda en la incertidumbre de preguntas sin respuestas, cubierta por las sombras en el mismo amanecer. Las puntadas parecen haber atrapado un barco que navegaba en unas cartas, señales de la ausencia.

Para el dramaturgo las voces de los ausentes son traídas por ese viento que escribe cartas y teje redes⁸.

Según las variantes que ofrece Laura Fobbio (2009) este discurso a solas del personaje desdibuja las diferencias entre formas

dramáticas, narrativas y poéticas además de manejar el tiempo y el espacio valiéndose de la intersubjetividad, ya que en el espacio escénico se encuentra presente el personaje ausente de Ernesto terminando de configurar la otra escena antes mencionada.

Beatriz Trastoy toma la figura de diálogo travestido, un monólogo en el que el personaje configura un interlocutor o varios interlocutores. En el caso de esta obra, estos se constituyen en un tejido tal que Carmelinda los convoca pero ellos están instalados en las demandas hacia ella. Quizás podríamos hablar de una demanda que responde a otra demanda como la que el autor cita al comienzo:

Aprendan a distinguir el amor como una pasión imaginaria del don activo que él constituye sobre el plano simbólico. El amor, el amor de aquel que desea ser amado, es esencialmente una tentativa por capturar al otro en sí mismo, en sí mismo como objeto. (...) amar es amar a un ser más allá de aquello que aparente ser (...). El amor como una de las líneas de compartir en la que el sujeto se compromete cuando se realiza simbólicamente en la palabra, se dirige hacia el ser del otro. (Lacan, 1953/54)

Ernesto, el ausente en la demanda de Carmelinda, es atrapado en su objeto, el bordado que llega a convertirse en su palabra, el nivel simbólico que anudado al real y a su imaginario la constituyen. El fantasma se manifiesta, claro que en el sueño, ese sueño que condensa y produce la incertidumbre en que significantes y significados se confunden: el lugar propio de la metáfora teatral en la que imagen y sonido se entrelazan⁹.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

FOBBIO, Laura (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Comunicarte.

GADAMER, Hans-Georg (1996). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, p. 66-83. Recuperado el 23/11/2010, de http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/el-elemento-ludico-del-arte.htm.

FÉRAL, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.

FERRARI, Daniela (2004). *El nuevo teatro de las provincias: Alejandro Finzi*. Recuperado el 11/07/11, de http://www.documentadramaticas.edu.ar/download/ponencia_alejandro_finzi.pdf.

FINZI, Alejandro (2005). *Sueño, Carmelinda*. Neuquén: Secretaría de Cultura y Deportes. Municipalidad de Neuquén.

----- (Comp.), (2010). *Personaje y ficción*. Neuquén: Educo.

LACAN, Jean (1953-54). *Le séminaire, Livre I: Les écrits techniques de Freud*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/29364499/Le-seminaire-Livre-I-Les-ecrits-techniques-de-Freud-1953-1954>.

MARTIN, Daniela (2010). "Teatro mimético, teatro antimimético: la tensión realidad-ficción en las prácticas escénicas contemporáneas". En *El apuntador. Revista de artes escénicas*, III generación. Año 10, nro. 21.

NOVARINA, Valère (1999). *Le théâtre des paroles*. Paris: Editions P.O.L.

SARRAZAC, Jean Pierre (1999). *L'avenir du drame. De Circé/Poche*, nro. 24, Belfort. Recuperado de seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/.../7381 -

-----, (2006). "El impersonaje: Una relectura de la crisis del personaje". En *Literatura: teoría, historia, crítica*, nro. 8, p. 353-369. Recuperado de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/rt/printFriendly/7906/0>.

SHAKESPEARE, William (1981). *Teatro y poesía*. Buenos Aires: Aguilar.

NOTAS

¹ E-mail: alalbur@yahoo.com.ar. Más datos en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

² Dramaturgo radicado en Neuquén, nacido en Buenos Aires en 1951, se crió y estudió en Córdoba. En 1984 se radicó en el sur del país donde vive hasta hoy. Los talleres de dramaturgia que realizó durante los `80 fueron el inicio de muchas escrituras de la región. Ejerció la docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén y actualmente es docente en la Universidad Nacional del Comahue a cargo del área de Literatura Europea. En 2004 se doctoró en la Université Laval de Québec con la tesis "Estudio de *Vuelo nocturno* de Antoine de Saint Exupéry". Entre sus publicaciones: *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas* (2006); *El teatro y sus fronteras. Nuevas escrituras teatrales en diálogo* (2007); *Teatro. Nuevo siglo y tradición* (2008); *Nuevo teatro europeo. Antología de obras (...)* (2008); *Personaje y ficción en la literatura teatral europea contemporánea* (2010); *Literaturas europeas y siglo XXI* (2010); *Personaje y narración en el teatro europeo contemporáneo* (2011), etc.

Entre sus obras de ficción, las más conocidas: *Viejos hospitales*; *Molino rojo*; *Nocturno o el viento siempre hacia el sur*; *Aguirre, el Marañón o la leyenda del Dorado*; *Benigar*; *Chaneton*; *Bairoletto* y *Germinal*; *La isla del fin de siglo*; *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry*, entre otras.

³ Aristóteles dice en *Retórica* respecto de la metáfora: "También agrada si presenta ante los ojos el objeto" (*Retórica*, 1410b); "(...) y llamo poner ante los ojos algo a representarlo en acción". (*Retórica* 1411b)

⁴ Hacemos referencia al término definido por Aristóteles: "Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la

especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía”. (*Poética* 1457b, 7)

⁵ Kienholz, Edward (Fairfield, Washington, 1927-1994). Artista estadounidense. En su primera época destacó por sus paneles murales decorados con objetos de desecho. A partir de finales de la década de los `50 creó figuras tridimensionales que reflejaban aspectos sociológicos de EE. UU., con una perspectiva a la vez realista y metafórica, y aún psicoanalítica: *Roxy's* (1961), *Memorial de guerra portátil* (1968).

⁶ Linde: “amb. plural límite, término, confín, lindero, aledaño”. En *Diccionario manual de sinónimos y antónimos de la lengua española Vox. 2007. Larousse Editorial, S. L.*

Linde: “término, señal, límite, mojón, confín, divisoria, hito”. *Open Thesaurus. Distributed Under GNU general Public License.*

⁷ Nos llama la atención esta pérdida en la didascalía, ya que el término viene del verbo griego, *didásko*: “enseñar; instruir, informar; declarar, explicar, ensayar y hacer representar; aconsejar, instigar”. (Pabón de Urbina, 1999: 148)

⁸ Objeto de otro análisis sería el seguimiento del silencio que envuelve a las mujeres en varias de las obras de este autor: *Sueño, Carmelinda; Martín Bresler; Benigar*, por ejemplo.

⁹ En otro momento de la investigación se podría ir pensando en el universo intertextual del autor: “(...) morir, dormir ¡No más! ¡Morir, dormir! ¡Dormir!... Tal vez soñar (...) qué sueños nos pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida”. (Shakespeare, *Hamlet*, III, 1)

TEATRO Y ECOLOGÍA EN UNA OBRA DE A. FINZI

Néstor Tkaczek

Grieta de luna llena o Aventuras en la isla 132, es una obra escrita en el 2009 por Alejandro Finzi y aún no representada. El texto teatral responde a la poética del autor (lenguaje poético; seres especiales, cuestionadores de la realidad; cuestionamientos al poder; horizonte utópico; simultaneidad de tiempos y espacios; ruptura de las formas tradicionales del relato teatral, etc.).

La obra se inicia con dos epígrafes que tienen en común la pérdida. Por un lado un fragmento del *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* de Jean Jacques Rousseau que narra el inicio de la propiedad privada, y por otro el comienzo de *Santos Vega* de Rafael Obligado. Y *Grieta de luna llena* trata específicamente de la pérdida de una isla casi en la desembocadura del río Limay, en la provincia de Neuquén.

¿Qué es lo que se pierde?, pues un estado natural, parte del medio ambiente que caracterizaba a esa isla. Y se pierde por proyectos urbanísticos que modifican y artificializan el medio ambiente¹ detrás de fuertes intereses económicos.

Es cierto que ya en otras obras del autor había una preocupación por temas que tenían que ver con la depredación de la naturaleza como *La isla del fin del mundo* o *Camino de cornisa* por nombrar dos ejemplos; pero lo particularmente distintivo es que en algunas de sus obras recientes el tema ecológico es central como en el texto que hoy nos ocupa o la obra infantil *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?* escrita en el 2010.

Ante esta preocupación fuerte nos pareció pertinente abordar el texto teatral desde una perspectiva ecocrítica, creemos que este enfoque puede revelar aspectos impensados de la obra, sabiendo de antemano que es un análisis en el que lo social, lo ideológico y lo pragmático intervienen y permite dar un enfoque comprometido sobre el tema².

Así nos interesará ver qué concepciones dicotómicas de naturaleza hay en la obra y cómo esa diferencia genera conflictos. Examinaremos el rol que cumplen los humanos en un medio natural y sus consecuencias. Además, estableceremos algunas notas caracterizadoras entre el espacio textual y su referente empírico.

El teatro de A. Finzi, como escribe Osvaldo Calafati, tiene una función expiatoria con una evidente finalidad catártica y didáctica (2011: 175). Es un teatro que busca inquietar al espectador, sacarlo de su comodidad, romper con lo previsible, y además propone interrogantes; complica y plantea desafíos no solo para directores y actores, sino también para los espectadores. En su teatro entran lo maravilloso, lo onírico, lo extraño, lo impensado con el objetivo de ensanchar ese...

(...) espacio teatral que se abre y se multiplica en la frontera, es el único que nos puede contener también como seres humanos. (Prólogo a *De escénicas y partidas*)

Con este alcance catártico y muchas veces didáctico del teatro finziano no es descabellado -creo- proponer una aproximación ecocrítica a esta obra. Antes de adentrarnos en el análisis quisiera dejar algunas consideraciones sobre la ecocrítica ya

que esta disciplina es muy reciente en el campo académico de habla hispana y está casi en pañales en nuestro país. Uno de sus fundadores, Cheryll Glotfelty, dice que:

La ecocrítica toma como objeto de estudio las interconexiones entre la naturaleza y la cultura, en especial los artefactos culturales de la lengua y la literatura. Como postura crítica, tiene un pie en la literatura y otro en la tierra. Como discurso crítico negocia entre lo humano y lo no humano. (2010: 54)

Uno de los objetivos de la ecocrítica es despertar conciencia sobre los problemas medio ambientales, ya que estos problemas son en gran medida fruto de nuestros actos, son un subproducto de la cultura, por llamarlo de alguna manera.

La naturaleza

Como el título lo indica hay un referente muy preciso, la denominada Isla 132, y el conflicto que supone el proyecto urbanístico denominado Paseo de la Costa, que destruye el medio ambiente natural de la isla y lo sustituye por otro en el que la injerencia del hombre es preponderante. Hay una constante, (llega posiblemente a funcionar como un motivo) en nombrar ya sea por los personajes o en las didascalias en qué consiste este proyecto: un hotel cinco estrellas, un *apart* hotel, tres torres y edificios de oficinas³.

El espacio textual en que se mueven los personajes es un rincón de la Isla. Desde allí, mediante deícticos, construirán de manera indirecta el resto del entorno espacial.

Hay dos personajes en la obra que pertenecen a ese lugar, uno es Genaro y el otro es el botero García, un fantasma, ya que su oficio es de otro tiempo. Ese tiempo que Carmen recuerda:

Antes, yo sé porque mi mamá me cuenta, había boteros, hacían el traslado entre el balneario municipal y la isla. Era el verano, y las familias venían, con sus canastas y reposeras y pasaban el día. (p. 11)⁴

Es decir que la isla antes del proyecto estaba habitada. ¿Qué concepción de la naturaleza tienen los habitantes de ese lugar? No es el concepto de naturaleza virgen ni el de naturaleza silvestre apenas tocada por el hombre, sino el concepto de naturaleza en íntima interrelación con el hombre, en la que se respetan los ciclos naturales y que el hombre aprovecha en justa medida para su subsistencia. Estas posturas se basan en vivencias de pertenencia y empatía con el entorno. Así lo dice Genaro:

Acá me crié. Fíjese: ahí donde están los postes y el alumbrado y las veredas del edificio ese, era mi casa. ¿Propiedad privada? Propiedad de mis animales, los chanchos, seis cabras, el Rousseau, unos pavos, gallinas, la quintita, el gallo Ramón. La casa, me la tiraron abajo. (p. 9)

Para sobrevivir también se valía de su caballo:

Antes salíamos, él y yo, con el carro por toda la isla: se desmalezaba, se juntaba la verdura, fruta, el ramaje caído cuando había tormenta. Lo que hubiera para hacer. (p. 9)

Por otro lado está Víctor, el gerente del hotel, que considera que la isla pertenece a su empresa y que esta ha traído el progreso:

Carmen- Lo que hicieron los políticos y la empresa, la destrucción de la isla 132.

Víctor- Esa es pura mentira. Propaganda. Antes qué había en esta isla. Entonces el gobierno, los políticos, los concejales y legisladores vieron que era una oportunidad de crecimiento para la gente. La empresa trajo inversión y futuro a la ciudad⁵. (p. 14)

Es evidente que el concepto de naturaleza que tiene el grupo que Víctor representa es netamente economicista, ancla en la ideología del desarrollo. La postura frente al ambiente es fuertemente antropocéntrica. La naturaleza está al servicio del hombre. Ella no posee valores propios ni derechos. Por esa razón se la percibe como una canasta de recursos o una forma de capital⁶. Desde esta concepción de desarrollo impuesta por el neoliberalismo, la sustentabilidad tiene poca vida ya que, si la meta es el crecimiento, el desarrollo promoverá la continua artificialización de la naturaleza, más tarde o más temprano la naturaleza desaparecerá; de la misma manera, si se intenta conservar la naturaleza se está frenando el desarrollo. De esta manera se repite el conflicto donde la naturaleza no tiene cabida en el mundo del desarrollo entendido como crecimiento y artificialización. En este

caso la posibilidad de crecimiento para la gente, el futuro para la ciudad solo es para unos pocos que han tomado posesión de un lugar que es de todos.

Las consecuencias

Con este marco las consecuencias para el medio ambiente natural de la isla son catastróficas: los invasores no se detienen ante nada, así Genaro pierde su caballo, se lo matan y luego lo hacen canapés para el día de la inauguración del complejo hotelero. Una de las muestras de cómo se ha destruido el ecosistema⁷ de la isla es el constante salvataje de aves heridas. Don García trae un cisne de cuello negro para curarlo, Genaro pide ayuda a Carmen y Víctor, este hecho es importante ya que le permite ver al Gerente la otra cara del progreso.

Genaro traza un panorama de la situación ambiental del río y de su amenaza para las aves:

Los alambres de púa, alrededor de la isla. Escombros o desprendimientos, de la época en que levantaron todo esto: caños por debajo que se rompen, cables torcidos y óxido, derrames y pegamentos, herrumbre y aluminios, vidrio, lata y cloaca: eso es el lecho del río ahora. Cimiento de edificación. Lo que tiene la vida delante suyo no es la muerte, es el desecho. (p. 14)

Por eso lentamente han emigrado las aves, ya no hay más golondrinas, benteveos, garzas, resiste esta familia de cisnes de cuello negro expuestos a los peligros de los desechos. Además la

contaminación del agua se hace evidente cuando Víctor teme que le prepare el trago con el agua del río:

Ah, claro, ahora entiendo, quédese tranquilo que no es agua del Limay. Mire si voy a utilizar agua podrida, por favor. No. Es agua de lluvia. Por ahora, lo mejor que se consigue. (p. 17)

La fauna ha quedado diezmada, ya no quedan liebres en la isla ni nutrias; Limay arriba el panorama es el mismo por la construcción de barrios en sus orillas.

La voz de las didascalias se encarga de censurar la situación ambiental de la isla y de las márgenes del río:

(...) ¡pero qué fardo espantoso!: pasto, sí, por supuesto que lleva; pero mezclado con botellas de plástico, bolsitas de supermercado, papeles y envoltorios surtidos. (p. 16)

También han sufrido las consecuencias del proyecto la flora autóctona y los frutales plantados por el hombre. Genaro le prepara un trago a Carmen y se lo hace con durazno ya que “ananá, acá no se da, y la frutilla silvestre dejó de venir cuando empezaron a destruir la isla”. Y Víctor responde: “¿Y el durazno de dónde? acá ya no hay un solo frutal”.

Los responsables

Genaro levanta su voz acusadora y responsabiliza a los malos políticos:

Un político es quien reúne esfuerzo, ingenio e imaginación y hace de la barda un vergel habitable. No el que permite que una empresa tire toneladas de hierro y cemento en uno de los pocos espacios donde la naturaleza puso cientos de años para parir un valle. Políticos no hay. Otra cosas son.
(p. 14)

También levanta su voz contra los emprendimientos salvajes que usan la tierra como un mero recurso para hacer negocios inmobiliarios y expone su idea de que los recursos naturales son públicos:

Si el comercio de la tierra destruye el entorno, lo degenera, esa transacción es terrorista, no posee legitimidad, no tiene el amparo de ley alguna. Cuando el canibalismo de los emprendimientos privados se perpetúa en la destrucción sistemática de recursos naturales no renovables, quienes la ejecutan, pierden todo derecho sobre la tierra. El recurso vuelve al dominio público. (p. 16)

Esa propuesta también estará presente en el final de la obra, ya Genaro proyecta: “Cuando esto se expropie vamos a hacer una escuela de artes y oficios. Hace falta ¿o no? Y estamos estudiando los planos. Y después, cuando terminemos con eso...” como vemos una de las características del teatro de A. Finzi es que pese a la opresión hay siempre lugar para la utopía.

La obra se cierra con el sonido descomunal de lo que los personajes y la voz didascálica llaman “la Grieta”, elemento simbólico sin dudas que representa quizás la escisión occidental de

hombre y naturaleza o bien, por qué no, el lamento, la queja de la tierra dolorida ante el avasallamiento de los hombres.

Así desde un rincón de la Isla 132, se nos muestra en la voz de los personajes cómo dos concepciones de la naturaleza (y dos posturas ideológicas) muy diferentes entran en conflicto. Les queda a los débiles como Genaro y Don García la resistencia frente a la inhumanidad de los grupos económicos que solo cuentan ganancias.

La obra es un claro alegato contra la destrucción del medio ambiente de la isla y su contaminación, es además una denuncia al poder político corrupto y a los grupos económicos que explotan un recurso que es de todos en su propio beneficio; desde esta perspectiva muestra el compromiso del autor en la defensa de la naturaleza y puede decirse que esta obra funciona como una “ecocrítica” de esa realidad.

BIBLIOGRAFÍA

CALAFATI, Osvaldo (2011). “La obra de Alejandro Finzi”. En *Historia del teatro de Neuquén*, Neuquén: Educo, p. 174-183.

CAPUTO, Jorge L. (2009). “El teatro, zona liminal: apuntes sobre la poética de Alejandro Finzi”. En FINZI, Alejandro. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue, p. 163-179.

DELPRAT, Denise (2009). “Prólogo” a *Tablón de estrellas*. Buenos Aires, Colihue, p. 9-13.

FERRARI, Daniela (2004). “El nuevo teatro de las provincias: Alejandro Finzi”, ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de teatro iberoamericano y argentino. Buenos Aires: Getea, agosto.

GUDYNAS, Eduardo (1999). "Concepciones de la naturaleza y desarrollo en América Latina". En *Revista Persona y sociedad. ILADES*, Santiago de Chile.

FLYS JUNQUERA, Carmen; MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel; BARELLAVIGAL, Julia (Eds.), (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

NOTAS

¹ El medio ambiente es un sistema formado por elementos naturales y artificiales que están interrelacionados y que son modificados por la acción humana. Se trata del entorno que condiciona la forma de vida de la sociedad y que incluye valores naturales, sociales y culturales que existen en un lugar y momento determinado.

² Es posible que se nos reproche (para quienes están habituados a análisis más inmanentistas del texto teatral) cierto descuido del funcionamiento dramático del texto con todo lo que ello implica; pero a modo de desafío nos ha interesado esta perspectiva más "social", por llamarla de alguna manera.

³ El proyecto a cargo de *G & D Developers* preveía una inversión cercana a los 23 millones de dólares. Son 5 lotes sobre el río Limay (434 metros de frente). Superficie terreno: 27.280 m². Superficie total para construir: 39.000 m². Proyecto mixto: dividido en cuatro bloques: Bloque 1 Cines: 6 salas. Patio de Comidas: 1.200 m². Locales comerciales: 5.000 m². Entretenimiento: 700 m². Bloques 2 y 3: Locales comerciales: 5.000 m². Oficinas: 5.000 m². Bloque 4: Hotel 4 estrellas: 120 habitaciones. Residencias *Apart hotel*: 15.000 m², divididos en 3 torres y un edificio bajo, *Spa Club*: 1.000 m². Estacionamiento: 200 cocheras. Estacionamiento general descubierto: 400 cocheras. (Puede consultarse en detalle en www.lanacion.com.ar en la edición del lunes 16 de octubre de 2006)

⁴ Ya que la obra permanece inédita, cito por el número de página de una versión electrónica gentilmente cedida por el autor.

⁵ Es interesante cotejar lo que dice Víctor con las declaraciones de uno de los responsables del grupo *G& D Developers*: "La ciudad funciona, sin duda, como puerta de la Patagonia y nosotros queríamos ubicarnos en el mejor lugar. El río es uno de los factores diferenciales de los desarrollos inmobiliarios y por sí mismo hace una notoria diferencia entre un lugar y otro. Además, el agua sube el valor del proyecto".

⁶ Un caso ilustrativo lo ofrece la definición de desarrollo que brinda Osvaldo Sunkel, quien fuera un destacado economista en la CEPAL, y uno de los propulsores de la temática ambiental en el continente. Dice este autor (1990): "El desarrollo puede definirse como un proceso progresivo de

transformación del medio ambiente natural en medio ambiente construido y artificializado. En ese proceso se crean nuevos bienes y servicios que contribuyen a aumentar el bienestar y la productividad económica de la población". (p. 13)

⁷ Se conoce como ecosistema al conjunto formado por todos los factores bióticos de un área y los factores abióticos del medio ambiente. El ecosistema es una comunidad de seres vivos con los procesos vitales interrelacionados.

LOS NIÑOS/AS NO SABEN JUGAR

Los niños/as juegan

Carina Boggan

*“Desde mi lugar en la escuela
navego vivencias teatrales sin puerto a la vista,
con olas de fantasías como caballos de agua”.*
(C. Boggan)

Esta ponencia es parte de la experiencia en mi labor de docente de teatro en una escuela de nivel primario de la ciudad de Cipolletti (Río Negro), que ingresó en su diseño curricular el área Teatro, hace ya doce años.

Mi tarea desde entonces se desarrolla con niños/as de seis a doce años, en encuentros de 80 minutos semanales en un espacio físico privilegiado que cuenta con dimensiones considerablemente amplias y un escenario de 8 m. de largo por 5 m. de ancho. La escuela tiene características casi ideales para el desarrollo y la continuidad del área dado que la población de niños y niñas que asisten, vive en condiciones económicas, sociales y culturales favorables destacando que el hábito de asistir al teatro en Cipolletti está limitadísimo. No había sala de teatro hasta hace un año, y la que actualmente existe es un emprendimiento privado de un actor reconocido.

En estas condiciones el área Teatro supo sortear los obstáculos que cualquier institución produce a la hora de distinguir lo “escolar” de lo “artístico” y con ello refiero no solo al tiempo-espacio y demás recursos necesarios, sino a la inserción del Teatro en la estructura escolar pues en las escuelas de Cipolletti no está

incluida el área en ningún nivel educativo, sino solo a manera de talleres extraescolares.

Descubrí mi metodología con la práctica diaria, con las propias contradicciones, racionalizaciones y ambigüedades. Mi formación no es académica; vengo del teatro independiente trabajando en la escenotecnia, dramaturgia, actuación, y dirección.

En cuanto a mi labor en el área de Teatro, cada clase está diseñada en tres tiempos:

Armado de grupos:

Tiene a su vez tres posibilidades de negociación: que el grupo se forme de acuerdo a las afinidades de los mismos estudiantes, que el grupo sea conformado por la docente, o que la docente designe a un estudiante y él mismo elija a sus compañeros hasta completar cinco integrantes.

Planteo de la representación:

En un tiempo estimado de 30 minutos, con una temática propuesta por la docente o por ellos, respetando los intereses de cada etapa.

Exposición de la obra:

En el escenario, en un tiempo aproximado de 8 minutos: con escenografía creada con sillas, maderas y telas habilitadas en el lugar.

La dinámica es aceptada rápidamente por los niños/as dejando siempre un bono de negociación para las inquietudes de cada día. La condición del juego es casi siempre la misma: seguirnos la corriente, interactuar con cada mirada, cada sonido que nos dice, nos habla, nos convoca a alistar el cuerpo que no tiene otro fin más que el de ser jugado.

[El juego] (...) un movimiento de vaivén que se repite continuamente. (...), que no está vinculado a fin alguno. Es claro que lo que caracteriza al vaivén de acá para allá es que ni uno ni otro extremo son la meta final del movimiento (...). También es claro que de este movimiento forma parte un espacio de juego. (Gadamer, 1997: 31)

Esta experiencia grupal despliega un conocimiento inicial sorprendente en el espacio escénico de los niños y niñas, sobre todo a esta docente, y genera mi objetivo de investigación: el teatro “de” los niños y niñas.

Observo en el ejercicio teatral de autoría que cada grupo experimenta un quehacer educativo activo, un acto de generar la propia teatralidad que construye lazos con los códigos teatrales y son incorporados (con autoridad) sobre sus producciones. Esto define otra relación de aprendizaje por nivel de participación que alcanza en la elaboración de su propio aprendizaje, posicionándose en una teatralidad creada en base a su experiencia con otros cuerpos e ideas para la representación.

Nos resulta interesante ver las relaciones de poder que representan los niños en la construcción de sus obras. Un pequeño ejemplo más gráfico que literal es este caso:

(Dice Sofía, de 6 años, a Manuel de la misma edad.) La silla de la reina es una silla alta...

-¿Por qué?

-Porque desde arriba puede ver todo lo que pasa, como Dios.

Una síntesis interesante de cómo un niño relaciona lo religioso con lo político, y entonces creemos que las personas que viven en el piso 32 creen poder más que aquellos que viven en el piso 8. Pero esto es infantil. ¿Es infantil? ¿Conocen los niños, el poder? ¿Hay poder en lo infantil? Hoy sabemos que no solo en los cuentos infantiles persiste la idea del poder.

Buscando, escuchando y leyendo la propuesta “Teatro para niños” nos encontramos con una abundante producción pero me detengo en el concepto “para”, porque no es el planteo aquí expuesto. He decidido hablar del teatro “de” los niños. De igual manera, el llamado “Teatro infantil” propone obras escritas, representadas y ofrecidas por adultos para un “público de niños/as”.

Nosotros, teatristas, ¿qué decimos cuando decimos “niños/as”? ¿Qué decimos cuando decimos “infancia”?

Nadie sabe escribir. Cada cual, sobre todo el más “grande”, escribe para atrapar por y en el texto algo que él no sabe escribir. Que no se dejará escribir, él lo sabe. (...) Bauticémosla *infantia*, lo que no se habla. (Lyotard, 1997)

Reitero que me convoca el teatro “de” los niños/as, no “para”, sino el que ellos construyen. Ese es mi trabajo.

Voy a referenciar las producciones de los niños y niñas de 5º grado, que he coordinado en estos años:

2000: *Creaciones grupales*, representadas cada una con cuatro niños/as, con apertura y cierre musical. “Solitaria” (Una niña busca amigos y se encuentra a sí misma). “Encuentros y desencuentros”

(Tres niños intercambian identidades). “Los amigos o la computadora” (Uno de ellos la rompe y deben elegir qué hacer). “El trono” (Tres niños luchan por un lugar). “El maestro renegón” (Diez sencillísimos pasos para enojar al maestro). “La libertad de las estatuas” (Basado en la estatua de la libertad).

2001: *La luna se fue a la tierra* de Cora Bertolé de Cané, diseñada en tres escenas.

2002: *Pocahontas*. Versión teatral basada en la música original de la película del mismo nombre, en siete escenas.

2003: *Las velas de Umiko, la hija del mar*. Cuento japonés anónimo, montado en teatro de sombras y luz negra, en veinticuatro escenas.

2004: *Jesús y Genoveva*. Contó con ocho escenas cantadas. Adaptación de la versión original del cuento *Una de amor* de Juan Raúl Rithner (dramaturgo radicado en Fiske Menuco, Río Negro).

2005: *Orfeo y Eurídice*. Mito griego realizado en teatro de sombras, en dieciocho escenas.

2006: *Cara de barro*. Basada en el audio original de Herbert Record, representada en diez escenas y montada en un escenario dividido en dos.

2007: *La fábrica de chocolate*. Versión teatral de la película de Tim Burton, creada en ocho escenas y desmontadas por los Umpa-Lumpa en el transcurso de las mismas.

2009: *Zapping teatral*. Escenas de 20 minutos con ocho actores cada una: *La cantante calva* de Eugène Ionesco, *Stefano* de Armando Discépolo, *Sueño de una noche de verano* de Williams Shakespeare.

2010: *¡Que sea la Odisea!* de Adela Basch, representada en catorce escenas de las cuales una es de luz negra y otra, de teatro de sombras.

2011: *Alicia en el país de las maravillas*. Creada a partir de la película de Tim Burton, en dos escenarios enfrentados, con doce escenas de las cuales dos eran de luz negra.

Cada una de estas producciones fueron ensayadas por los grupos durante tres meses, con la participación de algunas otras áreas de la escuela y el aporte brindado por la institución, respecto de los recursos necesarios para la puesta en escena, generando año tras año un espectáculo esperado y valorado por la comunidad en general.

El jugar siempre exige un “jugar con”, un “hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego” (Gadamer, 1997: 32). Por lo que al jugar yo me convierto también en espectador de mí mismo.

Sabemos que el aprendizaje se desarrolla en un amplio contexto de contradicciones (teoría y práctica, individualidad y sociedad, dependencia y autonomía), y que también el teatro juega con dinámicas conflictivas que generan las contradicciones. Y sabemos que la realidad se desenvuelve en una dinámica contradictoria, y que el proceso de apropiación de esa realidad no puede ser ajeno ni menos excluir la contradicción como principio para la apropiación del mundo.

El área Teatro nos permite la estructuración de situaciones problemáticas y la posibilidad de emplear los conocimientos adquiridos como un poderoso mecanismo que estimula el pensamiento independiente y despierta el interés como constructor de conocimiento en una institución como la escolar donde, por donde uno vaya, hay ojos mirando. Por lo que considero que “el

juego de la institución” es un elemento clave en lo teatral o dicho de otro modo “la institución nos la juega”. Y “nos la juega” con normativas que evitan el conflicto sin remediarnos de las contradicciones que se absorben en la práctica cotidiana. Por esto decimos que los niños/as “no saben jugar”, ellos juegan “un teatro de niños”.

El teatro en la escuela es de vital importancia porque exige aprender y saber, aunque el teatro de los niños es aún más saludable tanto para el Teatro como para la Cultura.

BIBLIOGRAFÍA

GADAMER, Hans Georg (1997). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

LYOTARD, Jean Francois (1997). *Lecturas de infancia (Joyce-Kafka-Arendt-Sartre-Valéry-Freud)*. Buenos Aires: Eudeba.

LA DRAMATURGIA COMO UN JUEGO DONDE EL SER ACONTECE

Un relato de experiencia de creación de *De Seres*¹

Alba Burgos

“(…) decir que hay teatralidad es identificar en el actor un juego de fricciones entre códigos y flujos, entre simbólico y semiótico, entre caos y orden, con los cuales el actor actúa. Son estos frotamientos, fricciones, alternancias de donde actores y espectadores encuentran el placer del teatro”. (Féral, 2003: 45)

La voz.

Siempre quiere llegar a otro.

Quiere ser oída, sentida, recibida.

Pero ¿Qué quiere ser oído?

¿Qué en la voz vibra y me estremece

como parte de un secreto tesoro de lenguajes?

¿Lenguas superpuestas?

¿Sonidos anteriores?

Pero decir Todas las voces ¿no es mucho? (Banegas, 2009:

12)

Una mujer en su intimidad se mira escapando de los ojos vigilantes. A veces retorna a una parte de su niña, a veces visita su propia animalidad hasta encontrar todos esos pedacitos que fueron quebrando su ser. Solo el agua es lo que fluye totalmente por dentro, como los sonidos que escapan de cualquier mandato foráneo.

¿Cómo se empieza una obra de teatro? Seguramente como todo pensamiento, en una imagen. Y cuando comenzamos a trabajar en las posibilidades de las palabras, al leer algún texto en griego

antiguo pensamos en una obra antigua, *Antígona*. Queríamos intentar aquello de hacer resonar un texto en el cuerpo, experimentar qué pasaría al recordar que este “es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma” (Le Breton, 2008: 13). Surge aquí un desafío ¿Cuál imagen? ¿Cuál es la imagen que hay en escena? ¿Qué convierte a ese objeto de la mirada en lo que se ve?

En el arte dramático, esa corporeidad es mirada por otro desde la recepción y reconstruida en una producción en el orden de la *mimesis* y aún de la *poiesis*; el espectador/a interviene y “completa” una naturaleza que se imita en escena. La relación objeto imitado/sujeto que imita es puesta en juego nuevamente por el tercero de la tríada signica: productor-signo-espectador.

Como trabajo de investigación para la Jornada: Cuerpos. Fragmentación, Límite y Desborde. Aproximaciones al Cuerpo en la Literatura Griega Antigua (2009)², propusimos una forma diferente de indagar en el idioma y la literatura: el cuerpo como protagonista de las palabras, de los textos. Pero qué sería esto sino una de las formas de la teatralidad. El texto en griego era un fragmento del coro de *Antígona* de Sófocles (vs. 116-127).

Desde la actuación, el desafío estaba dado por encontrar la sonoridad en un texto totalmente opaco por el idioma y la antigüedad. Sí sabíamos que formaba parte del coro en *Antígona*. Pero en ese coro había una suerte de cuerpo colectivo que no estaba presente en las obras contemporáneas, una parte de la tragedia que se relacionaba con la *melopeya*³ más que con los caracteres, textos que sonaron en los cuerpos de coreutas que ya no están en esa función; el cuerpo aparece individualmente y el juego de luz y sombra acrecienta las imágenes puestas en la escena por

quien mira y por quien es mirado. Pero esta parte del cuerpo que “se” ve es la más transgresora frente al ojo posmoderno, la menos expuesta y que más difícilmente podría expresar lo trágico: la espalda, aquella que se vuelve para decir no, para marcharse, para negarse... ¿a qué? Pregunta interesante cuando se trata de la espalda de un personaje mujer que sin otras marcas culturales se muestra desnuda y afectada por aquellas palabras en una suerte de texturización del cuerpo:

Detenido sobre nuestros tejados, y habiendo abierto sus fauces en torno a los accesos de las siete puertas con lanzas ansiosas de muertes, se marchó antes de saciar su garganta con nuestra sangre y de que el fuego de las antorchas de pino se apoderara del círculo que forman las torres. Tal fue el estrépito de Ares que se extendió en torno a nuestras espaldas, difícil prueba para el dragón adversario. (*Antígona*, 117-126)

La primera imagen surgió de inmediato: espalda que se niega, clara alusión a Antígona que cuestionará un decreto del estratega, del jefe de estado, y a un pájaro agorero de la sangre que correrá. En la escena la mujer que da la espalda se transforma en un pájaro, un cuerpo de humana que se convierte en animal.

El cuerpo animal responde a sus instintos, el hambre lo lleva hasta su presa que despedaza con sus garras y su pico; pero ¿la imagen siguiente? estará en construcción, ¿un ser en construcción? Y otra pregunta ¿quién construye? La dramaturga parece no haber decidido un argumento y el espectador espera, mira, acecha “lanzas

sedientas de sangre (...), bocas de la ciudad”, presencia de un trío dramático: autora, actriz y espectadores.

Hasta aquí el inicio y lo que tomamos como una experiencia del cuerpo en lo teatral, lo que se mostró en un ejercicio con signos densos para el ojo del receptor: la materialidad del cuerpo y la voz enmarcada por una luz y el sonido.

La pregunta siguiente quedó plasmada en la escena tres:

Es o No es. Por tanto, está ya decidido, como es/necesario, dejar de lado a uno (de los caminos), como impensable y/sin nombre pues no es un camino verdadero pero al otro (no): que es y es/verdadero ¿Cómo podría, siendo, perecer después? (Parménides, *Fragmento VIII*, 15-18, p. 43)

Empieza a rondar el fantasma, a aparecer aquello que con el tiempo podríamos descubrir, la inquietud por el texto que habla aún sin estar escrito ¿Un ser que aún no está en la obra? Resuenan intertextos, fragmentos de un monólogo de *Hamlet* y fragmentos de un poema de Parménides como algo que se manifiesta, que no fue buscado conscientemente. ¿Qué de esos intertextos? Lo que se manifiesta o lo que aparece en una suerte de erotismo necesario, que demanda su aparición al estar presente la corporalidad: eros, placer, necesidad, demanda de palabras que se unen en el campo semántico de cualquier cuerpo teatralizado, puesto ante los ojos, sin olvidar aquello de la economía escópica en la que el principal valor es ser objeto de la mirada, en especial si se trata de una mujer.

En el juego teatral, la focalización de momentos de la vida cotidiana: vestirse, cocinar, comer, jugar, limpiar, hacen aparecer

un extrañamiento de lo familiar⁴. Un cuerpo de mujer en su cotidianeidad despedaza una muñeca, como si fuera un pollo que se va a cocinar y repite movimientos, reitera acciones como una máquina quizás como aquella llamada “mulita” que extrae mecánicamente el petróleo del fondo de la tierra, los restos orgánicos de lo que ya fue. Y espontáneamente surgen sonidos en una función de alerta. Los versos reiterados de una canción infantil “cuya familiaridad diluye cualquier espesura” (Le Bretón, 2008: 92): “¡Pisa pisuela, color de ciruela! Vía, vía...”.

Pero en la imagen siguiente las manos y el vestido están manchados y algo se devela: un cuerpo que se desenvuelve y vuelve a cubrirse para descubrir finalmente los fragmentos, lo que no está, la metáfora de este tiempo, una suerte de maniquí sin vida y que nos desafía en su mudez y quietud.

Ser o no ser es la misma incertidumbre de Hamlet: enfrentar los males o sumergirse en el sueño, en la muerte que seduce como una necesidad *-anágke*⁵ dicen los griegos-, los hilos de una divinidad que no nos suelta y con los que vamos tejiendo invisiblemente nuestro ser en el mundo, nuestras ansias, el deseo, lo no dicho, lo que una boca puede transmitir o una mirada descubrir.

Hasta aquí logramos una primera etapa de escritura según la necesidad de los ejercicios y fue lo que presentamos a la mirada del director teatral Carlos Alsina⁶ en un curso sobre dramaturgia en Neuquén propuesto por el Instituto Nacional del Teatro (2010). En ese momento la síntesis del trabajo tenía una densidad en las imágenes que no era percibida totalmente por el espectador. Como si esa densidad hubiera perdido o no hubiera encontrado la teatralidad. Tanto en la grabación como en la puesta al espectador

¿cómo hacer para que la tensión, la fricción entre código lingüístico y cuerpo-signo no se pierda? Y que el movimiento sume, no que reste energía a la voz; que las imágenes no se conviertan en narración.

Empezamos a pensar en lo que se ve, en que hay también una dramaturgia de objetos creada en comunicación con el cuerpo escénico y la palabra:

Un maniquí que solo tiene espalda/Una máscara que espera/Muñecas de espaldas al público/Restos de muñecas/Una gran olla donde cocinar los restos/Una hamaca desde donde seducen las miradas/Velos que descubren al cubrir/Un espejo ¿del yo? (*De seres*)

La siguiente etapa registró el juego de un elemento que venía atravesando la obra: el estribillo de una canción infantil: “Pisa pisuela, color de ciruela!/Pisa pisuela, color de ciruela, esconde, esconde/Este hermoso y bello pie”. Pero la deconstrucción a través de la resonancia de la voz traslada el sentido, metaforiza eso que se esconde: “Este hermoso y bello bello b ello ello ELLO”. El cuerpo fragmentado que oculta quizás el color vergonzoso de la sangre, el color ciruela ¿para no develar? ¿qué?: “Mísera mano mía empuña empuñ, emmm puña el acCCCCero el ace ero a cero ero/aceeeeero eeroooo”. Y algo descubre la voz, las voces de la memoria, la voces que hay en un cuerpo, algo que las marcas culturales no permiten develar, que debe cubrirse con ropas, con velos, con perfumes y que el ojo del teatro va iluminando y

haciendo escuchar con la densidad de un poema infantil que podría haber adquirido espesores que no estaban allá lejos.

Como agüita clara/que baja cantando/de la sierra al prado/como agüita pura/que el cielo, amorosa, / se lleva pintado.../como agüita santa/que se brinda entera/a toda criatura/que pasa a su vera.../eso soy... un libro/como agüita clara.../Quiero, en mi corriente/llevarme tu cara.
(*De seres*)⁷

Y el cuerpo escribe teatro...

¿Qué mira? ¿Qué me ve? (*Al maniquí*) ¿Te asusta lo que muestro? Les asusta lo que muestro de ustedes. (*De seres*)⁸

Y ahora no queda mucho por hacer. El cuerpo, las voces y los objetos que se hicieron presente de manera ostentosa pueden escribirse, trasladarse al escenario, trasladarse ante los ojos impúdicos de un público receptor que ordenará en códigos comunicables: hay una metáfora en la escena. Y por consiguiente hay una escena otra que cada receptor/a mirará y que producirá el traslado, el movimiento que hace vibrar a través de una imagen. Quizás el mismo Parménides acuda a refrescarla en el río del sentido:

Observa, sin embargo, que las cosas ausentes están/firmemente presentes para la inteligencia: en efecto, no separarás el ente de modo que no sea/contiguo

del ente ni por todas partes (esté) disperso totalmente en el/cosmos ni reuniéndose. (*Fragmento IV*, p. 37)

¿Cómo aparece el ser en una obra paisaje cuya intertextualidad reafirma la fragmentación? Los objetos parecen estar cargados de algunos aspectos del ser: lo cotidiano convertido en extraño, una focalización que repara en la otra escena y por este camino se relaciona con un construir poético. La actriz está despersonalizada, no tiene un nombre ni un carácter definido, parece identificarse más bien en distintas máscaras. No hay en escena más presencias que materialidades y algunas acciones repetidas: hamacarse, cantarse, mirarse. El reflejo de los fragmentos parece ser fluido como una “agüita”, como un deseo que corre en busca de algún cuerpo. Allí parece recomenzar una trayectoria imaginaria, una pérdida de las alas según Platón ¿Y una búsqueda de la salida a través de palabras corporizadas?

¿Qué califica como humano, como sujeto humano, como discurso humano, como deseo humano? ¿Cómo circunscribimos el discurso o el deseo humano? ¿A qué costo? (Chiacchio-Casale, 2009: 111)

BIBLIOGRAFÍA

BANEGAS, Cristina; HERRERO, Liliana y otras (2009). *Caligrafías de la voz*. Buenos Aires: Leviatán.

CHIACCHIO, Cecilia y CASALE, Rolando (Comp.), (2009). *Máscaras del deseo: una lectura del deseo en Judith Butler*. Buenos Aires: Catálogos.

FERAL, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ed. Nueva Generación.

FERNÁNDEZ GODARD, Laura M. A. S. de (1971). *Agüita clara*. Buenos Aires: Codex [1963].

LE BRETON, David (2008). *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

PARMÉNIDES (2009). “Perí physéos”. En *Filósofos presocráticos. Fragmentos II*. Buenos Aires: Losada.

SOFOCLES (2009). *Antígona*. Madrid: Gredos.

SOPHOCLES (1981). *The Antigone of Sophocles*. Edited with introduction and notes by Sir Richard Jebb. Sir Richard Jebb. Cambridge: Cambridge University Press.

NOTAS

¹ *De seres*. Escrita en 2010 por Alba Burgos. Hay una versión en video realizado por Carina Boggan que puede verse en <http://teatrogruponous.blogspot.com/>. Esa versión acompañó la lectura de la presente ponencia en las III Jornadas de las dramaturgias (...) (UNCo, 2011).

E-mail: alalbur@yahoo.com.ar. Más datos de la dramaturga y su obra, en el blog de *Voces en escena*: <http://vocesenescaena.com/>.

² Esa Jornada se realizó en la Universidad Nacional del Comahue, organizada por la cátedra de Literatura Griega Antigua a cargo de Margarita Garrido y su equipo de docencia (05/12/2009).

³ Del griego *melopoiía*: una parte cualitativa de la tragedia: “De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos (...)”. (Aristóteles, 1450b16-17)

⁴ “Lo familiar”, en alemán *heimlich*, que en el sostenimiento de la mirada podría convertirse en *umheimlich*, algo extraño, denso, tal vez siniestro.

⁵ En la mitología griega Ananke era la madre de las Moiras y personificaba lo inevitable, la necesidad, lo ineludible. Más datos sobre este tema en www.theoi.com/Protogenos/Ananke.html.

⁶ Carlos Alsina (Tucumán, 12/09/1958) es dramaturgo, actor, director y docente teatral argentino.

⁷ Los seis primeros versos forman parte de *De Seres* pero el texto en su totalidad es un poema del libro para 2º grado de Laura Fernández Godard.

⁸ Este texto nació en “Como Medea” (2006), parte de *Más caras caídas*, y es parte ahora de la presente dramaturgia en *De seres* (2010).

PERMANENTE

ABSURDO DISPARATADO REALISTA

Presentación del texto

Sebastián Fanello

Es imposible pensar la dramaturgia de *Permanente (...)*¹ sin pensar en su proceso creativo que puede dividirse en tres etapas. Una primera etapa del proceso comprende el taller de investigación integrado por las actrices del elenco, la segunda etapa es la experimentación escénica que afrontamos avanzada la instancia de investigación, en formato de muestra o *work in progress*, denominada “Cada casa es un mundo”, y la tercera etapa, también de laboratorio, fue aquella en la que profundizamos el germen constituido hasta transformarlo en *Permanente (...)*.

Es una suerte de dramaturgia de actrices y dramaturgia de dirección la que fue configurando el texto. En la primera instancia la investigación se orientó a la creación de personajes que habitaran un espacio contenedor, un universo que permitiera a todas la convivencia. Así surgió la propuesta de la “casa” y “su mundo” ese espacio íntimo en el cual los códigos de convivencia son singulares, relativos y referentes al lugar en sí y dependen de lo intrínseco, de lo endogámico, de una sustancia vincular inteligible para los de afuera, esos otros que son la visita, los que ingresan al mundo privado y colisionan con el código que lo constituye.

Como punto de partida este molde contenedor hizo que las actrices recibieran en una casa real, cuatro visitas de diez espectadores cada una. Así los espectadores recorrían un espacio en apariencia tranquilo, donde se les permitía el acceso a distintas

habitaciones, donde moraban los distintos personajes. Todo era calmo hasta que la palabra se manifestaba como lazo conector entre una habitación y otra y sobrevolaba la atención de todos los presentes que comenzaban a palpar la comunicación interna de esas habitantes.

Muchas proteínas se desprendieron de esta experiencia y nos encerraron a profundizarlas. En la búsqueda de un texto surgieron procedimientos de escritura fuertemente afincados en la experiencia escénica. Fue así que el diálogo se configuró como procedimiento dominante, pero no cualquier diálogo, sino un diálogo al cual hemos denominado “diálogo disparatado”, por encontrarse en el medio de dos corrientes dialógicas: la realista; con todas sus implicancias dramáticas, y la comunicación o mejor dicho “incomunicación” propuesta por el absurdo.

Observamos que en nuestro entorno contemporáneo, en el entorno real: en la calle, en el colectivo, en el taxi, en el mercado, la gente se comunica verbosamente: ¡habla, habla, habla, habla, habla, habla! Pero en ese maremoto de palabras no está logrando una verdadera comunicación, sino que utiliza esas palabras como cáscara (o máscara) de algo más intrínseco que puede tener hasta un carácter trágico. Ahí apareció lo que denominamos monotema y entonces cada personaje desarrollaba en sus diálogos su propio monotema. Con el monotema probamos muchas variantes; cito un fragmento sobre la escritura del procedimiento dialógico que en la etapa de investigación configuré para las actrices:

Estos personajes no conocen la lógica o la coherencia en un diálogo. El hilo conductor está dado por el desarrollo de un MONOTEMA que se profundiza de la forma más disparatada, generando así el meollo conversacional de cada diálogo. Si en alguna oportunidad aparece una pregunta, esta tiene carácter (matiz) de pregunta metafísica, existencial, teórica y/o trascendental; la respuesta debe ser dada por quien formula la pregunta (o sea se contesta a sí mismo) de forma inmediata. Todo lo que se dice en los diálogos debe estar teñido de AFIRMACIONES CAPRICHOSAS y nada de lo que se dice será cuestionado por quien lo emite o por quien lo recibe.

Así se fue construyendo una estructura de diálogo y todas las improvisaciones derivaron en la insistencia de esa estructura. En un momento determinado apareció un monotema universal para todas las actrices: “la llave”, más la propuesta de incorporar ese monotema a los diálogos avanzados. De esa manera su desarrollo permitió la asociación inmediata de algo cerrado, un dictamen, una heladera con cadenas, una reja bajo llaves, las llaves o grifos del agua, las llaves del cajoncito, imposibilidad de salir, imposibilidad de elegir y tantas otras asociaciones que fueron configurando la textura de la obra.

Lo que continuó fue la escritura de muchos textos surgidos en la improvisación de este procedimiento y en esa escritura mi trabajo fue completar y sistematizar la multiplicidad de diálogos que como eje común tenían la incomunicación y el monotema universal. Ese fue el momento de mezclar con la experiencia de “Cada casa es un mundo” (y otras experiencias que siempre están

contaminando los procesos creativos) y apareció un espacio de dos ambientes: un living y una peluquería, donde se reúnen esas mujeres, atravesadas por la idea de abrir “algo” que está cerrado, o encerrado, pero que por su condición de antiheroínas no podrán abrir jamás. Lo importante no era para nosotras/os mostrar una tragedia, sino quizás la naturalización de esa convivencia, hereditaria, por eso *Permanente (...)* carece de un cierre y de un principio, porque así se sostiene en el tiempo, en un tiempo que en la dimensión de la obra continuará igual, como una constante, repitiéndose.

La condición de antiheroínas es uno de los tantos préstamos del absurdo: personajes que se hacen fuertes por su decir y detrás del decir más verborrágico está el cuerpo. Otros universos de sentido aparecieron en la escritura durante la organización del todo compositivo. Universos que escapando al monotema de alguna u otra manera se manifestaron durante la investigación: la peluquería entregó su universo de sentidos y el mundo vinculado a las flores y las plantas también, universos que además conviven en simbiosis con el cosmos femenino, cosmos (*caosmos*) que se hace presente en cualquier proceso que junte a once mujeres a crear. Es por eso y por todas estas razones que se hace impensable la gestación de *Permanente (...)* sin el grupo humano que la compuso. Es por eso que no se puede hablar de *Permanente (...)* sin hablar de su proceso creativo. Es por eso que *Permanente (...)* es de esas dramaturgias que captan no solo procedimientos operativos de composición y escritura, sino que también, captan la esencia de los cuerpos que se lanzan al disfrute de la dimensión escénica.

ANEXO²

BOSQUEJO PRETENCIOSO SOBRE EL DISPARATE

El decir ante el hacer

Es un problema de naturaleza cotidiana “hacer” en la improvisación antes que decir, o subestimar lo que se está diciendo llevándolo a un segundo plano de la composición que se está improvisando. “El decir se ve entrecortado” por no poder gestarse de forma contundente. El decir es lo que da vida a estos personajes, ellos o ellas existen porque dicen, por lo tanto son personajes que habitualmente recurren al monólogo. Los diálogos deben estar formados por pseudo monólogos de cada unx de lxs hablantes, y estos monólogos deben girar en cada unx en torno a un monotema. Lo que se dice debería configurar un monotema con posibilidades de ser ampliado, pero con la precaución de ser retomado estratégicamente sin abusar de él. Si abrimos el monotema llevándolo “por las ramas” corremos el riesgo de perder su hilo y, si potenciamos el caudal de disparates, probablemente terminemos acercándonos a la estética del absurdo, o a veces ni siquiera a eso. La majestuosidad no está en lo que se dice; no se debe pretender asombrar al otro con un monotema complejo, mientras más simple y cotidiano sea mejor. La complejidad de la escena, como un todo, logra un resultado disparatado; más importante que “lo que se dice” es “el cómo se dice” en relación con todo el contexto escénico.

El diálogo disparatado en el marco de lo cotidiano

Un recurso interesante para abordar el diálogo disparatado es bucear en los confines de la cotidianeidad real. Hablar de la cola de un banco, del clima, del fin de los tiempos, apelar a “sacar el cuero”, “chusmear”, son puntos de partida interesantes que pueden conducirnos a un nivel de profundización más elevado. Lo peligroso es el estereotipo, porque parece ser que estas prácticas conversacionales son típicas de ciertos estereotipos que rondan el ámbito escénico. Es aquí donde puede trabajarse la destrucción de la obviedad (que más adelante se desarrolla). No es lo mismo hablar de manera positivista de un vecino, admirando su nuevo auto o su nuevo color de pelo, que desprestigiarlo como habitualmente se hace, o hablar con gusto de las largas horas en la cola de un banco en vez de que aparezca la queja. Lo obvio serían el desprestigio y la queja, en cambio alabar a un vecino, a una suegra, a la espera en la cola del banco, habilitan la “incertidumbre”. Cuando se habla de admirar al vecino debe hacerse, antes que nada (por más que anteriormente utilicé el termino hacerse) desde el decir, y encararse paulatinamente, con tranquilidad para ir creciendo en el disparate.

La realidad está llena de situaciones disparatadas. Observar lo que sucede en lugares donde se acumula gente y sobretodo escuchar lo que dicen es una buena manera de abastecerse de material propicio para la escena. Por lo general el lenguaje evidencia máscaras que las personas han adoptado para disfrazar algo de su existencia. En estos tiempos se antepone antes que nada el decir. El decir es amenaza constante de un accionar, como el de

los políticos que adornan sus discursos cuando enumeran un próspero progreso que nunca harán. Sirve la imagen del pseudo héroe o heroína que en un supuesto futuro salvará al mundo con su discurso progresista. Estos discursos monologados habitan en ámbitos más vecinales, más hogareños. Son nuestros amigos, nuestras familias, nuestros vecinos, que son pseudo héroes de su propia historia, de su propio progreso, de sus propios objetivos y cada uno proyecta o va proyectando su propia salvación, de su propio mundo, y siempre antecede el decir por sobre el plano de lo empírico, de la acción, del hecho concreto que muchas veces no llega a concretarse, por muchas variantes que lo interrumpen, a veces externas, a veces internas, a veces ambas. Esta es la esencia trágica del disparate que configura un antihéroe o una antiheroína que nunca logrará sus objetivos; sin embargo los anhelará, los traerá siempre a colación y los tendrá siempre presentes en su decir y accionar más cotidiano.

La tensión en el decir

Hay niveles en lo que se va diciendo. Cuando se habla de tensión se piensa en la línea del *in crescendo* que va subiendo, pasando por las instancias de anticlímax y clímax. Esta línea de *in crescendo* puede desarmarse y trabajarse desde la “incertidumbre”. No sirve aquí darnos cuenta de que viene un momento “alto” del personaje (alto en tensión) y por lo tanto se subirá el tono, la intensidad, y la tensión y la intensidad cambiará; todo lo contrario, sirve que se haga lo opuesto o lo inesperado. Estados como el fanatismo, el enojo, la reflexión, la sorpresa en lo que se está

diciendo suelen ser resonancias muy efectivas. La pregunta es ¿cómo me enojo sin subir la intensidad en el decir? La ironía y la tensión localizada en el cuerpo son dos opciones que evitarían el estereotipo del enojo, desarmarían la obviedad y habilitarían la incertidumbre.

Además el enojo, el fanatismo, la reflexión y demás son recursos efectivos cuando aparecen descontextualizados. Ej.: Nadie se enoja con un tierno bebe, o con un cachorrito de dalmata. La cadencia en el decir, la velocidad que empleamos al hablar, la sobre modulación son recursos expresivos que, utilizados de manera graduada, ayudan a generar la atención hacia el hablante.

La destrucción de la obviedad y la potencia del lenguaje

Todo lo que podemos decir puede ser previsible. Si sabemos lo que pasa, si lo adivinamos, si nos resulta obvio, no experimentamos ese fenómeno inexplicable que produce el “sin sentido”. Por eso es importante tener bien claro qué es lo que se está diciendo, y no abandonarlo en el devenir de la improvisación. A medida que se va improvisando se va diciendo; pero lo que se dice configura al personaje, no queda relegado al olvido, porque se debe retomar y transformar. Si un personaje dice: “Soy el hijo del Doctor Opazo, por eso estudio corte y confección...”, lo más esperado hubiese sido escuchar que estudiaba medicina; sin embargo el personaje asoció una relación paternal con lo que estudia (realizó una asociación poco frecuente, sin sentido) y ya en esa simple idea asociada subsiste una idea trágica acerca de un mandato patriarcal quebrado por la realización de una actividad vinculada con lo

femenino por parte del hijo. En adelante esta relación de estudiar corte y confección porque el padre es médico puede retomarse y jugarse desde diversos planos del lenguaje: “Hijo: Papá me enseñó a cortar, él es cirujano, cada vez que corto una tela creo que estoy abriendo un abdomen...”.

Estas asociaciones disparatadas albergan en sí mismas muchas otras asociaciones que parten de los mismos componentes: “papa doctor-hijo costurero”. Es más probable que este tipo de asociación transite caminos de “incertidumbre”, pero se debe estar atento en el decir, para que una simple asociación sea germen de otras posibilidades. Si el hijo dice: “Ayer corté todo tipo de relación con mi padre, era una relación muy visceral...”.

Este parlamento entra a jugar en el campo de sentidos de la asociación madre y también pone en juego la potencia proteica que la palabra “cortar” posee en nuestro léxico (cortar relaciones, cortar el abdomen, cortarla, corta, Alcorta, etc.). Las posibilidades pueden ser infinitas, pero no debe forzarse el recurso.

La acción disparatada y distanciada, la atención en la acción

Como dijimos antes, la exageración es una gran enemiga. Cuando se piensa en una acción en el marco del disparate debe recordarse siempre que esta acción estará supeditada al decir. El decir del personaje será lo que prevalezca en su composición y en segundo lugar estará la acción. Sobre el decir se configurará el cuerpo, la gestualidad, la máscara, el timbre vocal, etc., en definitiva sobre el decir se compondrá el personaje. Por eso la acción habita también en segundo plano.

¿Cuáles son las acciones efectivas dentro del disparate? Así como en lo que se dice, en lo que se hace pueden aplicarse los mismos recursos que configuran el decir disparate. Las acciones deben ser reales y muy cotidianas. Sí es importante que sean acciones limpias, lavadas, en el sentido de que mientras más específica sea la acción, mientras más precisa sea la elección en el accionar, más efectivo será su efecto. Si en el decir elegimos un “monotema”, en el hacer elegimos una “monoacción”, y para ambos recursos escénicos valen los mismos parámetros. Pero antes de la elección de la acción hablemos del caos en lo físico, en lo corporal, en lo morfológico de los personajes. Limpiar una moneda, escribir una carta, sacarse un moco o rascarse la entrepierna son acciones que elegimos y podemos controlar, pero con mirar y pestañear no pasa lo mismo. Nuestro cuerpo ejecuta infinidad de acciones primigenias en el simple habitar. Cuando hablo de acciones primigenias hablo de acciones que inevitablemente hacemos, movimientos que todos los cuerpos ejecutan de manera involuntaria a nuestras elecciones. Nosotrxs no elegimos respirar, no elegimos tener los ojos abiertos para poder mirar, ni elegimos salivar; lo tenemos que hacer sí o sí. Como estas acciones escapan a nuestra elección, habitan sin lugar a duda la escena y debemos registrarlas, hacerlas conscientes y efectivas. En el plano de lo caótico, trabucarnos, enredarnos con las palabras (el famoso “se me lengua la traba”), quedarnos sin aire, escupir algo de saliva cuando hablamos, suele ser más azaroso y, cuando sucede, debe aprovecharse con absoluta naturalidad, sin necesidad de remarcarlo o enfatizarlo, sino simplemente hacerlo consciente, evidenciar que estuvo ahí, que se manifestó, tal vez con una pausa, tal vez con un

silencio. Disimular lo obvio resulta ser altamente efectivo en la estética del disparate.

En cuanto a las acciones que decidimos hacer, es necesario trabajarlas siempre en segundo plano y de manera paulatina, transitando de forma tranquila sus niveles de tensión. Entre el cuerpo y la acción se establece una relación de incomunicación y la manera de lograrlo en esta estética es evidenciando el desgano y la involuntariedad de forma disimulada. Los personajes en apariencia se muestran interesados por lo que están haciendo. Es una gran mentira obviamente porque toda la concentración está en lo que están diciendo. Si pensamos que estos personajes ponen su vida en el decir, consecuentemente la acción quedará relegada a un plano mayor de incomunicación, donde por lo general aparece la abstracción de lo que se está haciendo. También funcionan las acciones de alto extrañamiento, pero funcionan cuando no se abusa de ellas y cuando aparecen de improviso para sorprender a todos: hablarle a una lámpara, secar una peluca, hablar con una foto, etc. Hay acciones de alto extrañamiento en la vida misma y son esas las que deben buscarse, no abusar ni mucho menos ejecutar acciones absurdas.

La importancia del error y del azar en tanto caos

Cito a Rafael Spregelburd en una de sus conferencias sobre la multiplicidad de sentido:

(...) Cuando uno escribe, cuando uno crea cualquier forma está produciendo dos actos simultáneos: un acto de significado y un acto de sentido.

El significado es lo que la razón decide poner en forma. Está en primer plano. Lo que se puede ver. Aquello que tiene nombre. Lo que se puede transmitir. Lo que es comunicable.

El sentido es el vacío sobre el cual se recortan los significados. La parte que no tiene forma del acontecimiento de la percepción. No se puede comunicar con mucha fidelidad. Ocurre como un fondo angustioso frente a la presencia de significados muy claros. Constituye el fondo que permite que los significados narren, operen, sean legibles.

Rafael se refiere al “sentido” como el “sin sentido”, como caos, como el desorden, como aquello que escapa a todo control, a toda operación que la razón inmediatamente configure. La percepción puesta en la acción de mirar por ejemplo hace que nuestro ojo dé nombre a todo lo que observa, porque ve significados que puede definir. Ahora bien, esos significados (actores, actrices, personajes, personas, lenguajes) siempre estarán generando una función simbiótica con el fondo que los contenga (escena) y esa relación creará el sentido (o el sin sentido) que será único, ocasional y efímero porque escapa a nuestro control de volver a repetirlo. Es caos, es inmanejable. Cualquier intento de repetición será en vano porque algo habrá cambiado en el tiempo y en el espacio.

Ahora bien ¿Dónde habita el “sin sentido” de manera más próxima?

Experiencias “sensacionales y extraordinarias” (en el mayor sentido de las palabras) nos suceden cuando ocurre algo que se escapa a nuestro control, ya sea desde la caída de un meteorito, hasta la caída de nuestra madre en la calle caminando a nuestro lado. ¿Por qué maravilla? Porque es caos, porque escapó a nuestro control, porque no lo previmos, porque fue el azar (la mala suerte en el caso de la caída de mamá y del meteorito si arrasa con todo un pueblo), simplemente se manifestó como puede manifestarse un corte de luz mientras escribo esto o como puede de repente caer granizo. El caos afecta el medio y el tiempo. Es inútil pensar que podemos controlarlo o manejarlo de algún modo. Jamás se podrá y no es eso lo que el disparate pretende, sino que basta con reconocerlo y transitarlo porque de esa forma enriquecerá cualquier situación y provocará efectividad en sus espectadorxs. Mientras se improvisa aparecen errores que la razón inmediatamente quiere corregir, aparece el “sin sentido” que el actor o la actriz inútilmente quiere transformar en “significado”. Esa torpeza también es caótica pero es más clownesca. En el disparate la razón debería apaciguarse y el error, si aparece, bienvenido sea, así como todo lo que el azar disponga para ese momento escénico.

Filtración de lo trágico

A lo trágico no hay que forzarlo ni buscarlo con anticipación, aparece solo. A medida que el personaje va esbozando su realidad en el decir, inconscientemente va dibujando su condición trágica. Todo lo que vaya diciendo y cómo lo vaya diciendo, más la relación y asociación con los diferentes aspectos de la escena que entran en

juego, configurarán la inclinación trágica de los personajes. Así, un personaje que elija como monotema la comida probablemente manifestará externamente “cierto problemita” con ese tema. Buceando en toda la configuración y el pentagrama ofrecido por el personaje y sus situaciones dramáticas, se podrá definir con mayor precisión cuál es el aspecto trágico que lo habita. Lo trágico funciona muy bien cuando se lo acreditamos a otrx. Es otro el que hace tal o cual locura, es la gente la malvada, etc. La proyección de que otrx está haciendo algo disparatado connota inmediatamente que es uno el que lo hace.

Más sobre los diálogos disparatados

La pregunta es enemiga

Instancias como la duda o la pregunta dejan entrever en los sujetos capacidad de análisis para responder o denotan una secuencia lógica en el procedimiento del diálogo. Es por eso que cuando estos personajes dialogan no hacen preguntas porque no les interesan las respuestas. Este desinterés tiene un doble sentido: el primero porque todo lo que estos personajes dicen es una real convicción propia e interna, es una afirmación que puede ser acompañada -cuando se dice- de disparatados fundamentos; segundo porque se destruye el efecto cadena de “pregunta-respuesta” que tiene el acto convencional del habla. Estos personajes no conocen la lógica o la coherencia en un diálogo. El hilo conductor está dado por el desarrollo de un monotema que se profundiza de la forma más disparatada, generando así el meollo

conversacional de cada diálogo. Si en alguna oportunidad aparece una pregunta, esta tiene carácter (matiz) de pregunta metafísica, existencial, teórica y/o trascendental; la respuesta debe ser dada por quien formula la pregunta (o sea se contesta a sí mismo) de forma inmediata. Todo lo que se dice en los diálogos debe estar teñido de “afirmaciones caprichosas” y nada de lo que se dice será cuestionado por quien lo emite o por quien lo recibe.

Biografía de los personajes

Los personajes deben filtrar su propia historia en el desarrollo conversacional del monotema. Para eso es imprescindible que cada personaje escriba su “biografía” contando con lujo de detalles aquella experiencia sucedida en el tiempo, que provocó su encapsulamiento en algún suceso trágico al cual se volverá de forma recurrente, cubierto de cáscara. El monotema es el eje de la conversación pero siempre que sea posible se debe establecer una “asociación disparatada” de ese eje con la “historia biográfica” de los personajes.

In medias res

El comienzo de todo diálogo debe denotar un tiempo transcurrido de la conversación. Como si el espectador dedujera que hace ya un tiempo esa conversación dialogada se viene desarrollando. Se comienzan los diálogos *in medias res* como si se arrancara desde el medio de su desarrollo. Eso eliminará los formalismos (saludos, besos) típicos en la manera correcta de

vincularse y comunicarse. Los personajes están siempre en escena, no llegan, y si alguno llega se integra (se “engancha”) naturalizadamente en lo que se está contando. Con respecto a las salidas sería conveniente también cerrar los diálogos apelando a un silencio aparentemente reflexivo, sin necesidad de que alguno de los personajes se retire.

Recurso de repetición

La circularidad dada por la repetición de lo que se cuenta es típica del absurdo y sirve para este género. Se habla siempre de lo mismo en diferentes o en iguales formas. Algunos de los procedimientos recurrentes son la instalación de “muletillas” verbales, fraseos, cánticos, dichos, a los cuales el personaje siempre vuelve. El trazado de “patéticas analogías” que conlleven la intención de ser grandes efemérides pero en realidad es decir más de lo mismo. La insistencia en la repetición de una anécdota a tal punto de volverse meticulosamente obsesiva. No confundir esta “repetición” con la repetición de alguna verdad subyacente de los personajes. Estas son aquellas verdades que informan directamente el “carácter trágico” de cada personaje, y esas verdades solo se manifiestan, de forma filtrada, una vez.

Sobre los personajes

Los personajes no son dramáticos y, tal como lo muestra la estructura, “no son oponentes”. Son “antihéroes o antiheroínas” que se ayudan en el hundimiento. Afirman la desgracia propia y la

de los otros desde la naturalización. Jamás se agreden, aunque esto no significa que eviten opiniones fundamentadas sobre las características de otro. Estas opiniones pueden resultar irrisibles para los espectadores pero entre los personajes jamás provocarán desprecio, inclusive si se lo dicen frente a frente. La naturalización de las desgracias de uno pacta con la naturalización de las desgracias del otro. Lo trágico o las “condiciones *border*” de los personajes no deben redundarse en actitudes o frases que evidencien lo obvio del personaje, por lo contrario, “lo obvio” del personaje debe tratar de “disimularse” inútilmente.

La importancia de la afirmación

El elemento que por excelencia construye un diálogo disparatado es la “afirmación” de lo que se está diciendo. Se pueden deducir dos aspectos en la afirmación. El primero es el carácter de incoherencia que manifiesta afirmar todo y cuanto se dice promoviendo un universo lingüístico basado en expresiones imperativas: Lo que se dice es así y de ningún otro modo. Si la duda o la pregunta motivaron grandes doctrinas filosóficas que empezaron a cuestionar el mundo, aquí el margen de duda o la pregunta no existen, porque no hay nada que cuestionar.

El segundo aspecto es el perfil “antiheroico” que la afirmación genera en los personajes. No solo los vuelve insoportablemente discursivos, sino que la función discursiva de afirmar inmediatamente configura un personaje que impone un saber en su decir. Estos saberes pueden ser o no incoherentes, pero son saberes al fin y no se imponen desde el enfrentamiento, sino

desde la necesidad de “decir”. Decir cualquier cosa, siempre y cuando no se aleje del monotema, pero decir, porque decir para estos personajes es existir. Construcciones como “Para mí”, “Sí, pero”, “No sé”, “Capaz”, “A mí me parece”, “Creo que”, “Puede ser”, e interrogantes como “¿No será qué?”, “¿Te parece?” “¿En serio?”, ponen en duda lo manifestado por los hablantes y debilitan el meollo conversacional, corriendo el riesgo de transformar “diálogos de afirmación” en “hipótesis” no resueltas.

Por momentos puede aparecer en el monólogo de cada personaje una teoría que desborde en incoherencias pero esta teoría no puede contaminar todo el diálogo, se utiliza como recurso y luego tal vez se retoma. La teoría se construye por medio de la fundamentación disparatada inmediata. Fundamentar con saberes inconexos de rápida asociación que no se vayan al absurdo puede volver rico el diálogo disparatado. Si las vacas vuelan, debe existir una teoría lo suficientemente contundente que pueda ser manifestada por el hablante. Si se expresa abiertamente alguna idea, imagen o monotema, o se ramifica o se amplía, el argumento se diluye o pierde solidez. Es preferible seleccionar una idea, una imagen y visualizarla: si se elige el mate, se habla del mate y no de la ronda del mate, a menos que se hable de la ronda para volver estratégicamente al mate. Mientras más cerrado sea el argumento más conciso será el disparate. No confundir cerrado con poco extenso. Mientras más largo sea el argumento de un disparate más contenido tendrá el disparate. “Cerrado” se refiere a trabajar el argumento en su contexto real, dentro de su campo semántico, evitando la aparición de abstracciones o ideas “absurdas” que

pierdan toda lógica. “El absurdo” no tiene límites y da lugar a la “no-lógica” que nos aleja del disparate de la realidad.

NOTAS

¹ Adjunto la gacetilla de difusión de nuestro espectáculo:

Permanente.

Absurdo disparatado realista

Diez Mujeres puertas adentro, atrapadas por una doctrina hogareña y por la plasticidad del tiempo

Actúan:

Aín Andrés, Alicia Montero, Ana Clara Ríos, Ángela Gandini, Balbina Rodríguez, Fernanda Bonansea, Florencia Reyes, “Kiki” Soma, Nadia Ramírez, Stela Maris Seleme.

Dramaturgia de autor y director:

Sebastián Fanello

Permanente (...) es el resultado de meses de investigación sobre la potente teatralidad que nos habita en nuestro cotidiano y que se manifiesta verbosamente en nuestro lenguaje. Utilizando el diálogo como conducto, el lenguaje puede reconocerse no-solemne. En esa pérdida de solemnidad las palabras se las ingenian para ser potencialmente dramáticas e irradiar teatralidad, configurando personajes que se hacen fuertes por su decir. Decir es aquello que el antihéroe o la antiheroína hacen. El discurso se vuelve la herramienta patética de salvación. Y maneras de salvarse, hay muchas. Atrás del decir quedó la acción; detrás del decir más cotidiano y más lavado, las palabras se vacían y como espectadorxs enloquecemos en la búsqueda de su sentido. En esta oportunidad el elenco adoptó la siguiente leyenda:

Nada más atractivo que el sin sentido,
el lugar donde habita el vacío que nos obliga a rellenar.
El vacío comunicacional es una constante que permanece.

Goodbye Stanislavsky encontró en la diégesis contemporánea un diálogo “disparatado” donde una vez más, como en el absurdo, “somos incapaces de comunicarnos”. Es así que bordeando esta estética se inscribe la dramaturgia de *Permanente* (...), sin dejar de ser realista, cotidiana y hasta por momentos *border*.

Es una posible estética dramática en la cual la “palabra” se prioriza por sobre la acción y la caracterización de los personajes. La “palabra” no se vuelve fundamental por su sentido semántico, sintáctico o gramatical, sino que se vuelve importante por su “incoherencia”, por su inadecuada contextualización y por su incapacidad de generar vínculos sólidos de comunicación y en consecuencia “vínculos sólidos entre los personajes”. A diferencia de la gran tradición del teatro del absurdo, esta tendencia representativa “evidencia referencias a la realidad”. Es posible identificar

a estos personajes en la realidad que ha trascendido los códigos del lenguaje mostrando personajes que viven en un apacible estado de “incomunicación”, inmersxs en un sistema en el cual se “naturaliza” lo trágico y en donde el bienestar queda supeditado a “decir”, a perderse en un “discurso inactivo, inerte” con tintes de heroísmo frustrado, en donde sentir o vivenciar un progreso, una evolución o una trascendencia es imposible. Nada se hará por cambiar este devenir y quién sabe qué puede hacerse. No es la intención de *Permanente (...)* bajar sentencias sígnicas. Tampoco es clara la intención. En fin, en esta historia el tiempo va y viene, el tiempo es una constante, el tiempo es visual porque lo ven pasar, porque alguna vez algo pasó que lxs marcó. En algún momento de sus vidas quedaron encapsuladxs en una involución y volverán a ese momento para recordarlo de forma cotidiana y de manera constante.

Absurdo disparatado realista, ha sido un nomenclador útil para centrarnos en nuestro procedimiento de investigación sobre el diálogo. Lxs espectadorxs se encontrarán con un drama de cruda realidad, con una anécdota en tiempo real, donde todo parece ser una constante.

Siguiendo con la delgada línea que separa la ficción de la realidad y buscando la renovación escénica nos embarcamos con este grupo de once actrices a indagar sobre los diálogos del disparate. Un disparate reconocible que bordea los límites del absurdo sin llegar a inscribirse en él. Hemos decidido convertirlo en un género que se alimenta de las dramaturgias de la multiplicidad de sentido. ¿Por qué lo hicimos? No lo sabemos. No tenemos muy en claro su evolución y nos gusta, por el solo hecho de dejarle propios márgenes al azar, al error, al caos que tanta incertidumbre generan en la escena.

² En este Anexo, adjunto la sistematización escrita del diálogo disparatado como procedimiento de improvisación. Este fue entregado a las actrices con el objetivo de profundizar la improvisación verborrágica de los diálogos.

Más información sobre la obra en http://esebete.blogspot.com/2011_12_14_archive.html. También puede leerse la obra en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

MANOS UNIDAS TRABAJANDO

Historia del grupo de títeres Truna Huen

Irma Almendra¹

“Es extraño (...) escribir la historia propia”.

Cuando me propusieron contar la historia del grupo de títeres Truna Huen, de Cutral Có, Neuquén, pensé: “¿Por qué no dejar registro de una experiencia tan linda, tan compartida?”. Era todo un desafío que implicaría tiempo, responsabilidad y esfuerzo. Y acepté. Pero como dijo una de las integrantes:

Es extraño escribir una parte de lo que fue la historia propia. (Susana Gaggero)

Me puse a trabajar, a buscar en la memoria y tratar de recordar. Recordar, del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón, tal como apunta Eduardo Galeano en *El libro de los abrazos* (1989). Y es verdad, cada momento que volvía a mi mente, cada rostro, cada escena en el teatrillo, cada diálogo con los títeres, cada mirada del público pasaba otra vez por el corazón.

“Eran tiempos de encuentros”² y en el Jardín de Infantes N° 7, del B° Parque Este, de la ciudad de Cutral Có, en 1985, nos encontramos varias docentes a quienes nos encantaban los títeres. Es decir que los primeros pasos del grupo, los dimos allí, sin ser aún Truna Huen. Dábamos función en un recoveco del edificio, colgando unas telas que hacían de teatrillo improvisado. Usábamos títeres de guante porque no sabíamos de otras técnicas.

Dentro del grupo, varias de nosotras estábamos iniciándonos en la docencia. Las más antiguas confiaban en que las ingresantes traíamos “sangre nueva” que renovaría la dinámica de la tarea diaria del jardín de infantes. En esa época las docentes del jardín veíamos que los niños no tenían la posibilidad de ver espectáculos, dado que el barrio se encontraba alejado del centro y en la ciudad no existían grupos de títeres ni grupos de teatro para niños. Creo que por eso sentimos ganas de armar un grupo que tuviese continuidad en su trabajo. Estábamos viviendo la vuelta a la democracia y se abrían otras posibilidades.

Eran tiempos donde nos encontrábamos con otras/os que tenían inquietudes similares a las nuestras y empezábamos a caminar juntos trazando recorridos. (Susana Gaggero)

Recuerdo que en esa época también se iniciaba la transmisión por FM, y la primera Radio con esta frecuencia fue la Municipal. Ella ofreció un espacio al Jardín de Infantes N° 7. Ante esta posibilidad, la institución decidió utilizarlo poniendo en el aire un micro para niñas/os. Susana Gaggero y yo tomamos la posta. Así, creamos *Cuenticosas de Serafín*, un micro en el que leíamos cuentos, poesías y seleccionábamos canciones y música para nuestros oyentes, niñas y niños de ambas localidades. Con el tiempo nos enteramos de que también lo escuchaban muchos adultos.

En Cutral Có y Plaza Huinul, luego del vacío y la quietud que nos impuso la dictadura, un grupo numeroso de gente que participaba de diversas manifestaciones culturales decidió poner en marcha el Taller de Trabajo Cultural Aitue³.

Y de pronto...
todo fue aire, vuelo
y mágicas gaviotas
de otoños eternos.
Palabras apretadas
en idénticos sueños
hicieron que AITUE
fuera el lugar más tierno.

Y de pronto...
todo fue azul,
todo color,
todo luz. (Mero Tapia)⁴

Allí se abrieron talleres de música, pintura, teatro. También se inició el programa de radio, *Horizontes*, en FM Municipal. Nosotras/os, como titiriteras/os, decidimos sumarnos a Aitue.

Todo lo vivido en ese taller fue importantísimo para todas/os las/os que participábamos. Aunque trabajábamos en distintas actividades, algo mágico nos unía, y nos ayudábamos en cada evento que se organizaba, además de compartir reuniones y asados. Bien lo dice Susana: “El suelo era fértil aunque escaseara el agua”.

Es bueno recordar que teníamos la compañía y el apoyo, por ejemplo, de Vicente Zito Lema: “AITUE... me enseñó que la utopía de transformar con el arte la vida, aún es posible...”.

También recuerdo las palabras de Armando Tejada Gómez:

Como algo que puede
y no se puede,
como tu sueño, AITUE,

como el rocío,
así suelo soñar la libertad:
Cantando entre tus sueños y los míos,
coro y coral para que el hombre cante
contra la soledad,
contra el olvido.
Buen día AITUE.
Tu aniversario
¡ha nacido conmigo!

Armando estuvo en el festejo con todas/os los que le dábamos vida a Aitue. Fue un buen aliento para seguir con nuestros propósitos.

Pronto dimos la primera función en lo que era el garaje de la casa que se alquilaba⁵. Allí nos bautizamos “Truna Huen”⁶, y con el teatrillo “Chumay Sayhueque”⁷ pusimos en escena la obra *El ladrón de margaritas* de Berta Finkel, en el `85. En esa oportunidad trabajamos sin teatrillo.

Al año siguiente presentamos *El gato Confite* de Nélida Sosio de Iturrioz, y *El baile de las colas*, obra extraída de una revista infantil. No recuerdo su autor pero lo que sí recuerdo, y que nos causaba mucha gracia, era que una de las integrantes no llegaba a la altura del teatrillo. Entonces, se calzaba unos suecos muy altos, color rojo y blanco. Cuando en el `86 preparamos *Por una flor* del catamarqueño radicado en Neuquén, Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera⁸, nos animamos a incursionar en la técnica Títere de varilla. Lo más gratificante de esta experiencia fue poder presentar esta obra en algunas escuelas de Cutral Có.

Viendo la necesidad de aprender este arte, gestionamos la capacitación en la Dirección de Cultura de Cutral Có, que estaba a cargo de María Antonia Médicci⁹. Ella logró para el grupo, la asistencia técnica del Prof. Dardo Sánchez¹⁰, de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén capital. Así lo recuerda María Antonia:

Nunca pensé que, después de tantos años, la vida me traería a la memoria y al corazón, el momento en que conocí a Dardo Sánchez y pudimos, con el impulso del grupo, contratarlo para dar el taller de títeres.

La experiencia con el Prof. Dardo Sánchez fue realmente enriquecedora e inolvidable, tanto para los que seguimos la actividad como para aquellos que lo hicieron solo por esa vez. Cada vez que me cruzo con Sara Ochoa me dice:

Para mí ese curso me abrió la cabeza, me mostró que en la vida podía hacer muchas cosas, que yo era capaz de mucho más...

Con sus conocimientos, su carácter afable y con mucho humor, Dardo Sánchez nos transmitió el arte de la manipulación, la expresión, la construcción del títere. Desde los primeros pasos, hasta la puesta en escena nos hizo trabajar cuidando cada detalle de la construcción de los títeres, la escenografía, las luces, el sonido, las voces de los personajes. Nos juntábamos los sábados, él venía en colectivo desde Neuquén capital.

Hacia finales de los ochenta un joven titiritero somnoliento y bastante audaz, camina un sábado de invierno, demasiado temprano para él, rumbo a la Terminal de Neuquén. Sube a un colectivo de la empresa El Petróleo que lo ha de llevar a la ciudad de Cutral Có. Lo convocó un grupo de personas para que dicte un taller de títeres. Mientras el colectivo traquetea en la [ruta] 22 el titiritero piensa si está suficientemente preparado para enfrentar el desafío que le espera. Piensa que tiene conocimientos y saberes, algo de experiencia como artista y sobre todo un millón de dudas. Entonces repasa mentalmente, entre los vaivenes de la marcha, lo que tiene planeado hacer y proponer, los consejos de sus maestros:

“El arte de los títeres viaja así, llevado de pueblo en pueblo. Hay que sembrar, muchacho, sembrar, para que estas semillas germinen y en cada pueblo florezcan titiriteros que llenen las plazas y las esquinas de risas y aplausos”.

Atrás quedan los álamos del valle y se abre paso el desierto. Aparecen las primeras cigüeñas petroleras. Un cabeceo más y el viejo colectivo detiene su marcha. Cutral Có. Hace bastante frío, el titiritero baja y una cara sonriente que pregunta: ¿Dardo Sánchez?

Un salón de escuela y un grupo de gente que espera que este titiritero les abra la puerta para asomarse al maravilloso mundo de los títeres. (Dardo Sánchez, Neuquén, 01/12/2011)

En una 1ª Etapa, con él realizamos Entrenamiento Expresivo en el `86; luego, Construcción del Títere, y finalmente Puesta en Escena del espectáculo “Títeres solo para adultos” compuesto por dos obras: *Fausto* y *El fantasma* de Javier Villafañe, en el CPEM N° 6 de Cutral Có (1987-1988). Realmente pusimos todas nuestras ganas para concretar esta puesta en escena. Lo logramos también gracias a que hubo gente que se sumó con su trabajo, como por ejemplo Guillermo Haag, que nos ayudó con las luces y la construcción de una escalera “muy particular”. Esa escalera se utilizaba en la obra *El fantasma*. En el momento en que una de las titiriteras se subía a ella y mostraba una de sus piernas, el títere la besaba y le sacaba las ligas. Nos divertíamos mucho en la preparación y en los ensayos, pero hubo mucha responsabilidad. Y en una 2ª Etapa, trabajamos en la construcción de Marionetas aunque no se pudo concretar la capacitación sobre la manipulación de las mismas.

El grupo Truna Huen, en toda su trayectoria, fue cumpliendo con los objetivos que se había propuesto, ya que realizó presentaciones no solo en el Taller Aitue, sino también en escuelas, plazas, sedes barriales y parajes cercanos como La Amarga, próximo a la ciudad de Zapala.

Me viene a la memoria una mañana con los bártulos, los muñecos y el teatrillo en el barrio de las 450 viviendas, General Belgrano, con el viento que nos llevaba la escenografía. Recuerdo la convocatoria que realizamos: alguien elegía un rincón para la instalación del teatrillo, otros buscaban a los espectadores con tapas de ollas, redoblantes, palmas, por las casas. Así les comunicamos a

las familias que en un ratito comenzaría la función de una obra de títeres. (Alicia Castro)¹¹

Bien lo dice Cecilia Muñoz¹²:

(...) el goce no era completamente pleno si no tenía un espectador especial: "el niño del barrio", y el hermanito chiquito que lo acompañaba y el grande que lo llevaba y se quedaba mirando desde la puerta y la abuela que a veces venía y que reía más que su nieto! El barrio, la villa y el paraje lejano y perdido entre el viento eran nuestros espectadores más codiciados.

Un lugar que nos marcó fue el paraje La Amarga. Allí los espectadores fueron niñas y niños, pero también padres, madres, abuelas y abuelos, pertenecientes a una comunidad mapuche.

Estando en plena función, pensamos que todos se habían ido porque no se oía absolutamente nada, ni un solo suspiro. ¡Tal era la fascinación! Lo recuerdo y se me humedecen los ojos. Esas caras de niños y adultos a mandíbula caída. ¡Estaban allí! (Claudia Verdecchia)

Susana Gaggero recordaba respecto de este lugar y nuestra visita:

Cuando volvimos después de varios años a La Amarga, una joven nos recordó la primera visita y cuál era la obra que habíamos llevado: "Era la del tigre que la rana le robaba la cola". No voy a olvidar la emoción que me produjo.

La mayoría de las presentaciones eran gratuitas. Era ese, otro de los objetivos del grupo: llegar a la mayor cantidad de público posible. En algunas ocasiones fuimos contratados por los municipios y así pudimos adquirir elementos y afrontar la asistencia técnica.

Construimos un teatrillo desarmable, práctico, aunque muy pesado. Los responsables de la construcción fueron Walter López Kobryniec y su padre. Ellos cortaron y soldaron los caños. La tela, donación de un conocido de una de las integrantes, llegó de Buenos Aires. Era un jean muy grueso y muy pesado. Pasaron muchos años hasta que pudimos comprar una nueva tela, fina y liviana. Ese mismo teatrillo es el que sigo usando hoy, que retomé la actividad para salir por escuelas y jardines, a partir de mi “cambio de funciones transitorio”.

El grupo se manejaba con lo que cada integrante podía dar, y con algunas donaciones. Nunca tuvo un lugar propio, para la construcción y los ensayos. Siempre nos quedábamos sin espacio. Primero fue el Jardín de Infantes N° 7, en B° Parque Este. Luego el Taller Aitue¹³, los talleres de la EPET N° 1. También, la familia de Cecilia Muñoz nos cedió un lugar donde antes funcionaba su guardería. Recuerda Juanita, mamá de Cecilia:

Yo acepté dicho pedido, ya que las observé tan entusiasmadas en su labor. Así comenzaron la construcción de sus títeres, modelando sus rostros, pintándolos, haciendo sus ropas. Así todas las noches, después de terminar sus tareas de Jardín de Infantes. Trabajaban hasta altas horas de la noche. (Juanita Muñoz)

Recuerdo que en esa casa que nos albergó con tanto cariño, guardábamos todo debajo de la escalera, en un espacio muy pequeño. Esto implicaba desarmar el teatrillo y colocarlo en un bolso, y acomodar muy bien los títeres para que quepan en ese lugar. Recuerdo que, además de disfrutar del trabajo en equipo en el que poníamos mucha responsabilidad, disfrutábamos de compartir un chocolate gigante con maní, que alguien llevaba, y una copita de licor de durazno, que la dueña de casa, Cecilia, nos tenía preparado. Estos gratos momentos eran un regalo para el alma.

Una vez, logramos un espacio cedido por la Municipalidad de Cutral C6, en el B° 25 de Mayo, pero cuando apenas nos instalamos nos robaron los títeres. Hicimos la denuncia a la policia. Salimos por los medios de comunicaci6n pidiendo a la comunidad que por favor, si sabían de algo, nos dieran aviso. ¡Y la policia nos llamó para hacer el reconocimiento de una caja con títeres que se había encontrado en la vía pública! Recuperamos algo de lo perdido. Finalmente COPELCO¹⁴ nos cedió un lugar, un saloncito, que nos posibilitó la construcci6n y el ensayo de las obras. Con mucho esfuerzo habíamos podido comprar tres micrófonos. Pero un día entramos al salón y ya no estaban. Esta vez no hubo recupero.

Allí concretamos nuestros últimos pasos. Habían transcurridos once años de labor ininterrumpida. Hubo permanencia, pasi6n, mucho esfuerzo.

Conocimos a muchos titiriteros que venían recorriendo caminos. Nos nutrimos de ellos, de sus obras. (Susana Gaggero)

Después, mucho después, fuimos nosotros enviando titiriteros por los caminos: María del Carmen Muñoz, sigue con los títeres y el teatro en Neuquén Capital¹⁵; Claudia Verdecchia, en España¹⁶; Susana Gaggero, que contagia a las docentes el arte de los títeres en Buenos Aires; Cecilia Muñoz, que en Italia trabaja con niñas/os de comunidades extranjeras. Otros quedaron en el camino. Otras dejaron este mundo y va un recuerdo para ellas que pusieron mucho de sí en la tarea conjunta del grupo: Marilín Rubilar, que siempre estaba con una sonrisa y nos contagiaba las ganas y el optimismo, Maritsa Flores¹⁷, que nos llenaba con su dulzura, y Nelba Baptista¹⁸, que nunca dudaba en hacer una crítica para mejorar nuestro trabajo. Muchas personas más pasaron por el grupo, no todas se quedaron, pero todas aportaron para enriquecer la tarea grupal.

Algo lindo que recuerdo de todos los lugares que fueron nuestros espacios, es que nos íbamos a ensayar y construir nuestros títeres acompañadas/os de nuestras/os hijas/os. Ellas/os pisaron nuestros espacios desde bebés, y allí se entretenían jugando, pintando. Y por supuesto, eran público fijo en nuestras funciones: Victoria, Horacio, Lara, Paula, Ramiro, Santiago...

Podríamos decir que las historias de nuestras vidas van entrelazadas con las del grupo. Vilma y Walter eran la pareja dentro del grupo. Él recuerda:

Comenzó mi novia en esa época con lo de los títeres, luego la seguí para acompañarla. Nos casamos y ya andábamos rodando con el teatrillo. Cuando nació nuestra hija, dormía en la valija de los muñecos, mientras actuábamos. Vilma la

amamantaba entre actos y ensayos. (Walter López Kobryniec)

En cuanto a las obras presentadas, algunas fueron creadas por el grupo: la primera fue *La puerta*, en el `86, pasaje breve en que el títere Zoquete, personaje creado por el titiritero cordobés Carlos Martínez¹⁹, intenta abrir una puerta, pero duda ante la posibilidad de encontrarse con situaciones amenazantes, difíciles: “Mejor, no te metás”²⁰. Otras fueron: *Monumento a la basura* (1994) y *Titiripeña* (1994). Esta última fue una experiencia muy gratificante. Armamos los muñecos con gomaespuma²¹. Eran tamaño de persona: había una paisana que estaba sentada en una silla, tomando mate. La titiritera, Cecilia Muñoz, se sentaba al lado, colocaba su mano en la cabeza del títere, y así iniciaban un diálogo que provocaba la risa del público. Otro muñecote era un paisano que tocaba la guitarra; otro pequeño era un niño, que manejábamos entre tres y que bailaba el malambo. Con otro muñeco, yo bailaba una ranchera con relaciones. Precisamente con este muñeco me presento hoy en escuelas y jardines de infantes, que me convocan para el Acto del Día de la Patria y para los festejos del Día de la Tradición. En este año, 2011, me presenté en la tradicional Peña Folklórica realizada desde hace ya muchos años seguidos por la Escuela Primaria N° 133, Juan Keidel, de Plaza Huinca, y que ha sido declarada de interés municipal.

Ahora bien, el muñeco tenía un dispositivo construido por Walter López Kobryniec. Lo recuerdo a Walter con una envidiable capacidad para idear los sistemas que nos permitían manejar los títeres. Era muy hábil para eso.

Mi experiencia con un grupo que se abocó al aprendizaje de distintas técnicas sobre el manejo de muñecos, está llena de sensaciones placenteras, que acompañaron durante largo tiempo, el crecimiento de mi persona.

Para mí, fue una época hermosa, de creación, de relación, de encontrar caminos para llegar al público, tanto a niños como a adultos. De promocionar una actividad en talleres, de leer obras, de adaptarlas etc., etc., etc. (Walter López Kobryniec)

El resto de las obras fueron seleccionadas de antologías, libros, enciclopedias del docente, revistas infantiles. Presentamos, muchas de ellas, con nuestra dirección:

1985: *El ladrón de margaritas* de Berta Finkel.

1986: *La puerta; El baile de las colas; Por una flor* de Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera; *El gato Confite* de Nélide Sosio de Iturrioz.

1987: *Fausto* de Javier Villafañe, dirección de Dardo Sánchez; *El fantasma* de Javier Villafañe, dirección de Dardo Sánchez; *Cosas de Miz y Fuz* de Ángela Auteri; *Murrungato del zapato*, adaptación del cuento del mismo nombre, de María Elena Walsh.

1988: *Patatín, patatero* de Mané Bernardo; *El mago Calitrón* de Elsa Lira Gaiero²²; *La media flor* de Carlos Martínez, y *Murrungato del zapato*, una adaptación del cuento del mismo nombre, de María Elena Walsh.

1991: *La huelga*, creación colectiva; *Padre hay uno solo, La mamadera y La señal amaestrada*, todas ellas de Carlos Martínez.

Estas tres últimas extraídas del libro *Títeres para todos* (1990), que el titiritero publicó para los docentes.

1994: *Titiripeña*, creación colectiva; *Monumento a la basura*, creación colectiva.

1996: *El paseo de los viejitos*, adaptación libre del cuento homónimo de Laura Devetach, dirección Claudia Verdecchia.

Todas estas obras fueron representadas con las técnicas, títeres de guante, títeres de varilla, títeres manejo a la vista y marotes. También nos animamos a construir una muñecota, nuestra Raihue, marote gigante, que utilizamos para presentarnos en el carnaval de la ciudad de Cutral Có en el `90. A su cabeza la hicimos con una gran piñata, con la técnica de cartapesta. Sus pies eran grandes zapatos que se los calzaba el que manejaba la muñecota colocándose adentro del vestido, sosteniendo un caño que iba incrustado en la cabeza. Otros integrantes manejaban las manos, con largas varillas. Esa muñecota participó, en el `91, del Día de los Jardines de Infantes, y también, en el `95, de la Fiesta de Educación Física del Jardín de Infantes N° 7, realizada en el Gimnasio Municipal de Cutral Có. También estuvo en los festejos del Día del Niño, en dicho Jardín. Este año, 2011, dado que no resistió el paso del tiempo, me dediqué a su reconstrucción, y estuvo presente en el Festejo del Día de los Jardines de Infantes en Cutral Có y en Plaza Huinul. Así fue, tanto en la caminata que se realizó en calles de ambas ciudades, como en el Gimnasio Municipal de Cutral Có donde bailó para todas/os las/os niñas/os de todos los jardines de infantes presentes.

En noviembre del `91 nos animamos a dar un Curso de Títeres para docentes. El lugar fue la EPET N° 1 de Cutral Có.

Alrededor de veinticinco personas se acercaron para aprender de este arte y lograron disfrutar de la creación. La idea era transmitir lo que habíamos aprendido de nuestro profesor Dardo Sánchez, además queríamos sumar más gente al grupo, como sucedió con Maritsa Flores y Rosa Ramírez, ambas docentes de nivel primario.

En el `95, al cumplir los diez años del grupo, con fondos propios, se convocó a Nancy Medel²³, para la puesta en escena de una obra, *El paseo de los viejitos*, adaptación del cuento de Laura Devetach. Esta obra, que fue puesta en escena en el `96 y dirigida por Claudia Verdecchia²⁴, contaba con títeres de manejo a la vista y teatro negro.

Habían hecho la construcción de títeres con Nancy Medel, una gran constructora de títeres, pero yo ¿qué haría?, los muñecos eran preciosos, había que estar a la altura. Trabajamos mucho, investigamos, desechamos. El grupo estaba muy sólido; tenía ya mucha experiencia y un entusiasmo a prueba de fuegos intempestuosos, y mucha generosidad, ya que permitieron que una compañera las coordinara en la dirección. Fue maravilloso, emocionante y místico, sobre todo el estreno que tuvo ese círculo mágico que nos abrazó a todos por igual, y se produjo el milagro de la poesía y la emoción. (Claudia Verdecchia)

A esta última puesta en escena la disfrutamos en cada paso dado, en cada avance, en cada ensayo. Tuvimos varios privilegios, como contar con la dirección escenoplástica de Nancy Medel y con la ayuda de Carlos Riquelme, artista nacido en Cutral Có que realiza

dibujos y también esculturas, y que colaboró en la plástica de los muñecos. La dirección general fue de Claudia Verdecchia²⁵.

Solo quedamos cuatro de las integrantes más antiguas del grupo. Y de esas cuatro se fueron dos, Susana a Buenos Aires y Cecilia a Italia. Quedamos solo “Fanny”²⁶ y yo, pero no fuimos capaces de continuar. Creo que nos faltaba “el grupo”. Estábamos muy acostumbradas a trabajar con muchas/os manos juntas, con muchas cabezas que planeaban el vuelo. Claro que cada una siguió realizando esta tarea en su trabajo, cada una en su jardín de infantes. Porque es imposible dejar a los títeres... ¡Son parte de nuestra vida!

Lo vivido por el grupo dejó en todas/os sus integrantes una impronta en el corazón y emociona saber que quienes estuvimos tantos años con nuestras “manos unidas trabajando”, hoy seguimos contando:

(...) pequeñas grandes historias para que los niños [y adultos también] revivan su imaginación, sonrían ante el encanto que irradia un muñeco y sigan asombrándose con la magia del teatro de títeres. (Vilma Capobila)²⁷

BIBLIOGRAFÍA

BURGOS, Alba (2011). “Títeres en dramaturgias. Voces de atacados”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, Universidad Nacional del Comahue, p. 205-221.

INT (Ed.), (2011). *Luis Alberto Sánchez Vera. Títeres para niños y adultos*. Colección Homenaje al Teatro Argentino. Buenos Aires: Inteatro, Editorial del Instituto Nacional del Teatro.

MARTÍNEZ, Carlos (1990). *Títeres para todos*. Buenos Aires: Ediciones del Quirquincho.

REYES, Marisa (2011). “Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)*. Neuquén: Educo, p. 11-35.

REYES, Marisa y Guillermo HAAG (2011): “Teatro. Los primeros tiempos”. En GARRIDO, Margarita, *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia (...), op. cit.*, p. 36-51.

NOTAS

¹ Irma Noemí Almendra, Maestra Jardinera Titular del Jardín de Infantes N° 7 de Cutral Có. Integrante del grupo de títeres en toda su trayectoria. Actualmente continúa con esa tarea en su cambio de funciones definitivo, dado que cumple su horario en su taller del Distrito II, en Supervisión de Nivel Inicial, y visita jardines de infantes y escuelas primarias de Cutral Có y Plaza Huincul presentando obras de títeres.

² Palabras de Susana Gaggero, integrante del grupo. Actualmente Coordinadora pedagógica de espacios pertenecientes al programa Primera Infancia pertenecientes a la Dirección de Inclusión Escolar del Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires.

³ Vocablo mapuche que significa “lugar amado”.

⁴ Palabras escritas para el aniversario de Aitue.

⁵ El Taller de Trabajo Cultural Aitue se manejaba con cuota de socios. Más datos en Reyes-Haag, 2011: 39-52.

⁶ Vocablo mapuche que significa “manos unidas trabajando”.

⁷ Vocablos mapuches que significan, *Chumay*: “¿Qué hacemos?”, *Sayhueque*: nombre de un cacique mapuche.

⁸ Puede leerse esta obra en una reciente publicación del Instituto Nacional del Teatro, 2011: *Luis Alberto Sánchez Vera. Títeres para niños y adultos, op. cit.*

⁹ María Antonia Médicci fue la primera Directora de Cultura del Municipio de Cutral Có. Asumió para cumplir un proyecto cultural que había elaborado junto a los integrantes del Cine Club de la ciudad. Además,

ejerció su cargo, tal como lo había pensado, “no atrás de un escritorio, sino yendo a cada barrio”.

¹⁰ Nació en Puán, provincia de Buenos Aires. Hace treinta años se radicó en Neuquén. Es Profesor de Arte Dramático y Actor Titiritero. Lleva más de veintisiete años trabajando en la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén como integrante del Elenco Estable -actualmente bajo su dirección- participando de la mayoría de los espectáculos allí producidos, tanto como actor titiritero como en el rol de director. Posee además una amplia trayectoria docente a cargo de los diferentes talleres y cátedras que allí se dictan. También ha realizado numerosos trabajos como actor y director teatral en elencos concertados o convocados por otros grupos.

En el `99 creó la Compañía Atacados por el Arte, junto a Jorge Onofri, Liliana Godoy y Silvina Vega, participando como actor titiritero en la multipremiada obra *Podés silbar...?* Con este trabajo asistió a festivales y giras nacionales e internacionales en Argentina, Brasil, México y España.

En el 2003 fue distinguido con el Premio Ariel Bufano al “Mejor Titiritero”. Actualmente es docente del Taller de Teatro Estudiantil de la Universidad Nacional del Comahue.

Más referencias sobre D. Sánchez en Alba Burgos (2011: 206).

¹¹ Integrante del grupo, Maestra de Educación Primaria, Prof. en Educ Preescolar, Prof. de Lengua y Literatura y Cuentacuentos. Docente tutor en los IV Juegos Olímpicos del Comahue en las disciplinas Historia, Geografía y Letras, Patagonia, 2002, Universidad Nacional del Comahue, Octubre, 2002 y 2003. Coordinadora en la Feria del Libro del Instituto Superior de Formación Docente N° 14 de Cutral Có, año 2002 y 2003.

¹² Maestra Jardinera, Prof. de Lengua y Literatura. Actualmente reside en Merano, Italia, donde realiza funciones de títeres en las escuelas. Trabaja mucho con distintas colectividades y prepara obras específicamente para esas/os niñas/os.

¹³ Aitue tuvo dos espacios. Primero alquilaba una casa cerca de la plaza San Martín, en el centro de la ciudad; luego, en el barrio Ruca Quimey, también cerca de la plaza. En este último espacio hicimos presentaciones con más posibilidades dada la amplitud del lugar.

¹⁴ Cooperativa de Provisión de Servicios Públicos, Crédito y Vivienda Cutral Có Limitada.

¹⁵ Entre sus últimas propuestas escénicas están *Un rey de chocolate*, con autoría y dirección de María Muñoz, con estreno en el 2009 en La Conrado Centro Cultural de Neuquén. La construcción de títeres de Gastón Hernández. La manipulación de María y Gastón, y la iluminación de Fernando Hernández. Recuperado de <http://www.artenqn.com.ar/Un-Rey-de-Chocolate?date=>. Y, con estreno en el 2010, *El soplador de estrellas* de Ricardo Talento, con la dirección de Gustavo Azar, y la actuación de María Muñoz y Raúl Braga. En <http://www.artenqn.com.ar/EL-SOPLADOR-DE-ESTRELLAS,1791?date=13-07-2009>.

¹⁶ Ver entrevista en <http://revistarazon.com/mirarteescena03.html>.

¹⁷ El escenario de la Escuela N° 152 de Cutral Có, lleva su nombre. Ella era docente de esa escuela.

¹⁸ Integrante del grupo. Se perfeccionó en la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén.

¹⁹ Carlos Martínez: actor, compositor y músico. En el `73, en Venezuela, trabajó como actor, director, titiritero y músico, con varias obras de Javier Villafañe. Pronto elaboró sus propias creaciones por las que obtuvo, ese mismo año, el premio “Juana Sujo” de la crítica especializada. Dio cursos y talleres a titiriteros y docentes en Colombia, Panamá, El Salvador, México y Estados Unidos. Creó el Taller de Títeres El Triángulo. Participó en programas de televisión. Algunos de sus espectáculos son *El molinete*, e *Historias del espejo*. En el `90 publicó el libro *Títeres para todos* del cual el grupo Truna Huen extrajo varias obras para poner en escena. Más datos en <http://www.eltribuno.info/jujuy/22789-La-magia-de-los-titeres-con-El-molinete.note.aspx>. También en <http://www.triangulo-titeres.com.ar/cvitae.htm>.

²⁰ En alusión al período de la última dictadura militar.

²¹ Para esta obra nos ayudó la Dirección de Cultura de Plaza Huincul, con los materiales.

²² Cuando presentamos *El mago Calitrón* y *La media flor*, en el segundo espacio ocupado por Aitue, invitamos al Grupo musical Llitú, que tocaba música andina. El grupo estaba integrado por: Ariel Marcelo Navarrete, “Chelo”, que tendría en ese entonces, unos trece años; César Navarrete, su hermano; Oscar “Cano” Riquelme, también de unos catorce años, y que luego formaría parte de otro conjunto musical: “Hueney Mapu” que también hacía música andina; Sergio “Checho” Rivera y Daniel “Vinchuca” Rodríguez.

Ariel, en el `96 se uniría al grupo Euterpe, que estaba formado por dos de sus hermanos: Rubén y Daniel Navarrete, quienes se iniciaron como el dúo Guitarras Simples. Euterpe hace música jazz y de fusión, y lleva ya tres discos grabados y editados: *Todo es posible* (1998), *Danza para Amalia* (2003), *La ventana del alma* (2004) y un último disco aún sin editar. Llitú, Guitarras Simples, luego Euterpe, Hueney Mapu, Sendero Andino, eran grupos musicales que, en esa época floreciente de la comarca petrolera, demostraban el movimiento cultural existente.

²³ Más datos en <http://tallernancymedel.cl/>.

²⁴ Fue integrante del grupo. Se trasladó al alto valle de Neuquén. Estudió en el Instituto Nacional Superior de Arte (INSA) de Fiske Menuco (Gral. Roca, Río Negro). Actualmente reside en España donde continúa con la actividad y realiza su perfeccionamiento continuo.

²⁵ Claudia era la más jovencita del grupo. Aún recuerdo su carita cuando entró al Taller Aitue con la intención de hacer teatro y títeres. Llegó junto a su amiga Nelba Baptista.

²⁶ “Fanny” Hernández docente del Nivel Inicial y de Escuela Especial, participó del grupo de teatro Nosotros. En ese grupo nos encontramos haciendo teatro junto a Marisa Reyes, Gustavo Torres, Alejandro Torres Claro y otros.

²⁷ Integrante del grupo. Profesora de Educación Física. Hoy Supervisora del Distrito II de Cutral Có, Neuquén.

PEQUEÑAS DELICIAS DE S. VEGA

Una metáfora de lo incomible entre los títeres en Neuquén

Alba Burgos¹

*“(…) de cómo el hombre puede dar vida a lo inerte,
creando a partir de una cosa,
un reflejo de su propia existencia”.*
(Rivera López, 2009: 17)

Cuando comenzamos a indagar sobre las dramaturgias de mujeres, nos encontramos con voces desde la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén²: Alicia Figueira³, Cecilia Andrés⁴, ambas titiriteras presentes en ese lugar desde su comienzo. Y dentro del actual elenco estable de la misma, dos integrantes producen *Pequeñas delicias*, Silvina Vega y Liliana Godoy. En sus trazos hay procedimientos que abordaremos desde conceptos ampliamente recorridos como la mimesis y la metáfora. Para ello volvemos a la lectura de *Poética* de Aristóteles y al texto y puesta en escena de la obra mencionada.

Este texto de Silvina Vega surge de una idea de Javier Swedsky⁵ con la actuación y manipulación de Liliana Godoy⁶ quien en una de las entrevistas que realizamos nos hablaba del develamiento de la metáfora de la obra. Con esto ya no nos queda más excusa para seguir los pasos de lo obvio en el arte y de lo que se mueve con cada imagen.

Tendremos en cuenta la noción de metáfora en relación a la mimesis teatral para comprender una producción con títeres, para analizar la obra; finalmente como espectadores, propondremos nuestra mirada de habitantes de un lugar cuya memoria descubre los ingredientes que crearon imágenes de una época hambrienta.

La metáfora de vela

“*Metaphorà dè estin onómatos allotríou epiphorá*”. (*Poética*, 1457b.6-7)⁷. Estas son las primeras palabras de la definición que nos introduce en un tema que ronda como un fantasma en nuestra investigación; no es esta una imagen poética, simplemente aludimos al origen griego de la palabra *pháino*⁸: “aparecer”, “manifestarse”. En trabajos anteriores⁹ hablábamos de trazos con la voz en las dramaturgias de actrices o de descentramientos de los sujetos de la Postmodernidad en relación a “meta-vozes” como los procedimientos usados para expresar movimientos que producen nuevos sentidos a través de otras imágenes. Esto significa relacionar inmediatamente, con el éxito referido por Pagán Cánovas en su tesis doctoral, al problema de la metáfora donde la refiere como “traslado” o “transferencia” (2009: 7). Desde allí tomamos también algunas ideas a manera de síntesis, y útiles a nuestro análisis.

La primera aparición de la palabra como sustantivo se da en un pasaje de Isócrates sobre los *kósmoi* u ornamentos del discurso, de la época en que Aristóteles era niño:

(...) a los poetas se les conceden muchos ornamentos del lenguaje (...) con términos extranjeros, con neologismos, con metáforas, sin que tengan que omitir nada sino con elementos de todo tipo introducir variedad en la composición. (Enágoras, 9,10 en Pagán Cánovas, 2009: 8)

Pero este toma el término de *Retórica* (Pagán-Cánovas, 2009: 190).

(...) y la metáfora posee como ninguna otra cosa, la claridad, lo agradable y el giro extraño; y esta no es posible aprenderla de otra persona. Es preciso decir epítetos y metáforas adecuados, cosa que es posible partiendo de una analogía. (*Ret.*, 1404b-1405a).

Estos conceptos relacionados con lo ornamental no alcanzan para definirla fundamentalmente porque en *Poética* va unida al concepto de mimesis y como factor liberador

(...) y se la presenta como elemento liberador del poder de la ficción para describir la realidad, para abordar el mundo de una forma distinta, que implique nuevo y más hondo conocimiento, *mathesis*¹⁰. (Pagán Cánovas, 2009: 12)

Y aquí encontramos que metáfora incluye para Aristóteles varias operaciones o mecanismos de cognición: metonimia o sinécdoque¹¹ (cómo se produce y entiende la metáfora), analogía (nos permite conocer). Ya no está alejada del contenido, no es pura forma y hasta es un juego de intercambios en el caso de la sustitución.

Pero volvamos a aquel fragmento en que se decía “*metaphorà (...) estin (...) epiphorá*”. ¿Hacia dónde nos “trasladan” un/a poeta o un/a dramaturgo/a según este concepto del filósofo? Esta parece ser la finalidad al realizar una enumeración de las metáforas de una obra, pero tendremos en definitiva que descubrir el camino, el pasaje, la red, la conexión entre ellas.

Volvemos a empezar y para meternos en la metáfora vamos a descomponer la palabra. Una síntesis del significado de la

preposición griega *metá* remite a “hacia, detrás de, en busca de; después de, a continuación” (Pabón de Urbina, 1999: 388). Y con respecto al verbo *phéro*, al que acompaña: “(...) transportar, llevar de un lugar a otro, llevar consigo (...); llevar hacia, conducir (...)” (Pabón de Urbina, 1999: 619). Por lo que el compuesto de ambos refiere a *metá-phéro*: “Llevar a otra parte, trasladar, transferir; cambiar, mudar, trocar; confundir, enredar” (Pabón de Urbina, 1999: 391). Esto es lo más preciso pues hay una diversidad de autores que se ocupan del término o del procedimiento con posiciones diferentes.

Damián Fernández Pedemonte (1996) dice que Aristóteles viola el orden de los géneros y especies y no el lenguaje que los nombra por lo que se trataría de re-describir la realidad, “construir bien las metáforas es percibir bien la realidad” (*Poética*, 1459a.4-8). La metáfora subyace en los procesos cognitivos ya que clasifica de otra manera.

En nuestra mirada intentamos no confundir proceso con resultado, como desplazamiento, para no quedar solo en lo nominal o en la atribución. “Llamo sensibilizar las cosas o ponerlas ante los ojos, a significar las cosas en acción” (*Retórica*, 1411b). Y entonces consiste en un conocimiento, en la percepción que capta las semejanzas y afinidades y esta relación es activa, hay una interacción de pensamientos que encuentran parecidos o diferencias en la mirada de la realidad, una mirada que se relaciona con la mimesis activa. Al decir que la función ornamental o figurativa de la metáfora no tiene un carácter cognoscitivo olvidamos que las nuevas formas de nombrar reivindican aspectos irracionalistas del lenguaje que lo distinguen de lo cotidiano. La Modernidad había

196

escindido un paradigma racionalista del irracional o intuitivo, usos del nombre propio en oposición al figurado, etc. Pero volvemos a *Poética*:

(...) Todo nombre es usual, o palabra extraña, o metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado, o alterado. Llamo usual al que usan todos en un lugar determinado, y palabra extraña, a la que usan otros; de suerte que, evidentemente, un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos; *sígyonon (flecha)*, en efecto, es usual para los chipriotas, y para nosotros, palabra extraña. (*Poética*, 1457b.1-7)¹²

Veamos entonces cómo estos usos del nombre, pueden ser tanto cotidianos como extraños dependiendo del lugar en que se usen. Además hablamos hasta aquí de literatura, pero en el teatro también se usa el término “metáfora”, en especial los dramaturgos y titiriteros o las teatristas que nos ocupan. Relacionamos la palabra “traslado” con la mimesis como producción de sentido a partir de imágenes connotativas que focalizadas en el espacio donde algo acontece parecen descentrarse hacia otra escena no dicha.

Una cosmetología de lo cotidiano

La gacetilla que anuncia la puesta en escena en julio de 2011 dice a manera de hilo argumental:

Chiche, una madre, en un día como tantos otros, se esmera por agradar a su familia, pero esta vez no les hará unos

vestidos investibles, ni fabricará juguetes injugables: esta vez preparará una comida seguramente incomible.

Ficha técnico-artística de la obra:

Dramaturgia: Silvina Vega (sobre una idea de Javier Swedsky). Actúa: Liliana Godoy. Manipuladora: Liliana Godoy. Diseño de escenografía: Silvina Vega. Diseño de títeres: Silvina Vega

Dirección: Silvina Vega

Analizaremos de manera descriptiva algunos elementos: Hay en la representación un único personaje interpretado por una actriz en forma directa¹³, mamá Chiche:

Mamá: Yo soy Chiche... Mamá Chiche para los míos. Esta que ven acá es mi casa... y esos de ahí son mi familia. (*Presentando.*) Mi esposo Bocha, y mis hijos, Julieta y Federico. Ah!!... ¡Ellos son todo para mí! ¡Y no hay cosa que me guste más que ocuparme de mi familia!!!

¡Ay Bocha, que amor, me compraste un potus!!!! ¡Qué lindo!!!! ¿No había heleichos? ¡Federico, que buen mozo, recién bañado!!! ¡Así me gusta! ¡Cómo! ¿No te gustó la colonia del hombre araña que te regaló mamá?

Mamá da vueltas al lado de la casa, se acerca a la casa y le dice a Julieta:

-Julieta, la nena linda de la casa... ¡A ver, una vueltita para que mamá vea lo hermosa y grande que está la nena!!! (*Pero no la deja moverse.*) No, no, mejor sin vueltitas que me rayas el piso.

(Al público.)

-Mi casa está siempre en orden. Si hay algo que me molesta

es que...

La casa se inclina levemente hacia un lado.

(Hacia la casita.)

-¡Feederricooo!!! ¡Poné esa cucharita al otro lado de tu plato! ¡No, ahí no, más a la izquierda!!!¹⁴

Tomaremos para introducirnos en el breve análisis, un fragmento a manera de focalización en el que notamos en la primera lectura:

- pronombres en primera persona y además como posesivos;
- verbos o expresiones que denotan un gusto personal, por cada cosa que se le ofrece o muestra;
- da órdenes y ordena los utensilios, los regalos, las plantas, la casa.

En la representación escénica, la actriz está muy prolijamente vestida y arreglada con *bijouterie* y elementos de cocina de la casa. Su cuerpo porta todo lo que necesita. Su imagen tiene un orden, una lógica en el orden, el arreglo que la muestra como una persona cuidadosa. Pero su intención queda develada rápidamente: abraza su casa en una imagen en que su cabeza se ve detrás de esta y desproporcionada a la manera de una vigía: ¿Un intento de control desmesurado que solo remarca su falta de poder? ¿Una exageración en el discurso que la evidencia más en su debilidad? El personaje-actriz está fuera de la casa.

Las figuras humanas del resto de la familia están representadas por títeres planos pequeños, doble significación: la actriz-personaje los “manipula” con facilidad, decidiendo cuándo y para qué se moverán aun a riesgo de inmovilizarlos.

-Mi casa está siempre en orden. Si hay algo que me molesta es que...

La casa se inclina levemente hacia un lado.

(Hacia la casita.)

-¡Feederricooo!!! ¡Poné esa cucharita al otro lado de tu plato! ¡No, ahí no, más a la izquierda!!!

Pero esa clase de orden, de poder, desestabiliza hasta a la mayor “ordenadora” o a la misma Chiche: a pesar de sus buenas intenciones, la manipulación hace perder el equilibrio de su casa. He aquí la imagen central: una casa que aparenta un orden vigilado por esta mujer “ordenada”, una mujer que organiza su entorno dando órdenes y recordándonos de esta manera aquello de los mandatos sociales que pueden terminar en conflicto con nuestro ser¹⁵.

Por razones de espacio, solo mencionamos la relación de tamaño entre la manipuladora-actriz-personaje Chiche y sus títeres, su familia: ellos son rígidos y solo mueven las articulaciones en la producción final del alimento. Pero en grupo, fuera de las presunciones de la madre, logran cocinar y organizarse. Al soltarse del orden aparente previsto por Chiche, solucionan su comida. Estos personajes-títeres parecen no hacer nada salvo ser ordenados por Chiche. Comenzaron siendo algo parecido a estereotipos respondiendo callada y dócilmente, representados por títeres rígidos, pero terminan transformándose por sus acciones: no necesitan tener nada hecho, pueden intervenir en la cadena productiva: ordeñar, recolectar. Se convierten en miembros de una familia independiente y productiva que pueden abastecerse por sí

mismos sin falsos proteccionismos. Y también han cambiado como títeres, ahora están articulados trabajando en grupo.

¿Y Chiche, la mujer a la que nada se le desordenaba? ¿La que les hacía comer hasta lo incomible, vestir lo investible? Ya no puede hacer ahora que se alimenten de recetas raras provistas por un programa de televisión y por su Pupo.

¿Cuál es la metáfora? L@s niñ@s espectadores vuelven a verse jugando a la mamá o a la casita, juegos en los que pondrán sus reglas y a la vez imitarán placenteramente esa realidad que nos ordena producir permanentemente y desde un rol determinado.

También esa actriz-manipuladora-personaje se ve debilitada, manejando su “casita” como esa niña pequeña entrenada en ese menester desde sus primeros juegos ¿Resultará? ¿Se puede dominar el mundo, su mundo con recetas?

“La casa está en orden” dice el refrán pero más que el refrán, un líder político¹⁶, el primer presidente democrático de Argentina después de sangrientos procesos militares que duraron décadas, imponiéndose como fuerzas hegemónicas con estructuras patriarcales, desarmando y castigando la capacidad de decidir y producir. Una mesa de negociaciones estaba servida: se llamaba política al discurso conciliador con fuerzas golpistas. En los análisis sociales posteriores se develó los verdaderos móviles de la situación y que el pueblo reunido en Plaza de Mayo había “comido” sin el ejercicio democrático de la reflexión profunda.

Las titiriteras Liliana Godoy y Silvina Vega no pensaron en su producción en esta posibilidad de interpretación. Pero puede aparecer otra escena, la que vivimos o imaginamos los espectadores, esa que arman los traslados de la memoria cargados

de imágenes que se retiran una a otras y que alimentan el hambre de entender la realidad, lo que nos acontece.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

-----, *Retórica*. Recuperado de www.scribd.com/doc/72655860/Aristoteles-Retorica, 14/ 05/ 2011.

BURGOS, Alba (2010). “Las recortadas. Representaciones de las mujeres (...)”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las I Jornadas de dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, Universidad Nacional del Comahue, p. 114-123.

-----, (2011). “Meta-voces. Desterritorializaciones en la Patagonia”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 33-38.

-----, (2011). “Títeres en dramaturgias. Voces de Atacados”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las II Jornadas (...)*. Neuquén: Educo, p. 205-222.

CURCI, Rafael (2007). *Dialéctica del titiritero en escena*. Buenos Aires: Colihue teatro.

CHANTRAINE, Pierre (1968). *Dictionnaire etymologique de la langue greche*. París: Editions Klincksieck.

FERNÁNDEZ PEDEMONTE, Damián (1996). *La producción del sentido en el discurso poético*. Buenos Aires: Edicial.

KAYSER, Wolfgang (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

PAGÁN CÁNOVAS, Cristóbal (2009). *La emisión erótica en la poesía griega: una familia de redes de integración conceptual desde la antigüedad hasta el S. XX*. Universidad de Murcia. Facultad de Letras. Departamento de Filología Clásica.

PABÓN DE URBINA, José M. (1999). *Diccionario manual. Griego-Español*. Barcelona: Vox.

RIVERA LÓPEZ, Luis (2009). *Teatro & Títeres. Cuadernos de Picadero*. Año 5, nro. 17. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

NOTAS

¹ E-mail: alalbur@yahoo.com.ar.

² Escuela Provincial de Títeres “Alicia Murphy”, creada en 1968 en la ciudad de Neuquén. Su primera directora fue Alicia Figueira. Actualmente cuenta con un elenco estable y unos doscientos alumnos/as.

³ Ver datos biográficos en <http://vocesenescena.com/>.

⁴ *Idem*.

⁵ Javier Swedsky nació en Córdoba en 1967. Estudió cine en la Universidad Nacional de esa ciudad y teatro con Graciela Ferrari, integrante, esta última, del Libre Teatro Libre de María Escudero. Este actor, titiritero y autor creó una serie de espectáculos. Participó en: *Pequeñas delicias* (idea), *4 temporadas*, *La Vache*, *Sirenas de pelopincho*, *American mouse*, *El detective y la niña sonámbula*, *Mis cosas favoritas (My favorite things)*, *Los efectos del viaje*, *La sangre caliente de la tierra*, *La forma perfecta* (Asistente de dirección), *El fantasma de Canterville*, *Esa misión de rosa que fatiga* y *Las dudas se irán volando*.

⁶ Ambas son integrantes del elenco estable de titiriteros de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén Alicia Murphy.

Algunos datos biográficos:

Silvina Vega: Actriz titiritera argentina y profesora de teatro de títeres. Es integrante del elenco estable de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén y del elenco independiente *Atacados por el Arte*. Ha participado en numerosas obras, entre ellas *Albatri*, ópera de calle ganadora del premio Antorchas en los roles de titiritera y cantante, *Kitsch machine*, *Locro concert*, *Café negro*, *Heridas del corazón* (1995 a 1998) como actriz titiritera. Fue la creadora y realizadora plástica de la escenografía y títeres de la multipremiada en Argentina, *Podés silbar...?* (1999), cuyo elenco, *Atacados por el Arte*, participó de festivales internacionales en Argentina, Brasil, México y España. En el 2001-2002 fue la responsable de

la idea y realización de títeres y vestuario de *Esas eran hadas*, obra en la que además participó en el rol de actriz, y fue premiada en los festivales provincial y patagónico de Teatro como “Mejor espectáculo”. Con *Un amor de ratón* (2002-2003), en la que nuevamente estuvo a cargo de títeres, escenografía y actuación, logró por tercer año consecutivo la distinción de “Mejor espectáculo” en la provincia de Neuquén. Paralelamente, Silvina es profesora de títeres para adultos en la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén. A fines de 2003, la Fundación Antorchas le otorgó por concurso y selección de proyectos, una “Beca en Artes para perfeccionamiento en el extranjero”, que desarrolló durante todo el 2004 y 2005 en el prestigioso Marionetteatern del Stadsteatern de Estocolmo, Suecia, donde participó como creadora y realizadora plástica de tres puestas en escena: *Therese Raquin*, *Kan du vissla Johanna* y *Paradise ice*. Estando en ese país recibió el premio “Ariel Bufano” otorgado por el maestro Michael Meschke. Paralelamente se desempeñó como asistente de uno de los más grandes constructores de títeres de Suecia y Europa, Arne Högsander, con quien realizó los títeres para *Hjälten*, puesta en el Stadsteatern de Estocolmo y *Souls of Naples*, dirigida por Roman Paska en Nueva York. Actualmente desarrolla actividades docentes en la Escuela Superior de Bellas Artes y en la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén.

Liliana Godoy: Nació en Buenos Aires en 1957. En el `78 comenzó su carrera artística como actriz en el teatro independiente. En el `80 se radicó en la ciudad de Neuquén y se recibió de profesora y actriz titiritera en la Escuela Provincial de Títeres⁶. Desde el `83 se desempeña como docente teniendo a su cargo las cátedras de Expresión Dramática y Expresión Plástica con orientación en Títeres. También desarrolló actividades como directora en el Elenco Experimental y como jefa del Departamento Pedagógico de la Escuela Provincial de Títeres. A lo largo de su carrera, dictó diversos cursos de capacitación, además de coordinar talleres municipales en barrios, unidades de detención y diferentes organizaciones intermedias. En el `99 fundó, junto a Jorge Onofri, Dardo Sánchez y Silvina Vega, la Compañía Atacados por el Arte, en la que participó como Asistente de Dirección en la multipremiada obra *Podés silbar...?* Con este trabajo asistió a festivales y giras nacionales e internacionales en Argentina, Brasil, México y España. Desde el 2000 integra el elenco estable de la Escuela Provincial de Títeres en el que participa como actriz titiritera en obras como: *El niño y la estrella*, *La maestra*, *Quimera*, *Esas eran hadas* (premiada como mejor espectáculo en el Festival Provincial y Regional de Teatro 2001) y -junto a Jorge Onofri- como coautora y directora de *Un amor de ratón*, obra premiada como mejor espectáculo en el Festival Provincial de Teatro 2003. Además participó como actriz invitada en el espectáculo *Café Patagonia* (2004) con dirección de Fernando Aragón y Jorge Onofri, en el que también dirigió uno de los monólogos. En 2010 estrenó, con dirección de Silvina Vega,

Pequeñas delicias. Desde 2010 se desempeña como directora de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén.

Más datos en Burgos, Alba (2011). “Títeres en dramaturgias. Voces de Atacados”, en Garrido, Margarita (Dir.). *op. cit.* También se puede consultar en <http://vocesenescena.com/>.

⁷ La cita del concepto completo tomado de *Poética* de Aristóteles en la versión trilingüe de V. García Yebra (1999) es: *metaphorà dè estin onómatos allotriou epiphorà è apò tou génous epì eídos è apò tou eídous epè tò génos è apò tou eídous epì eídos è katà tò análogon. Légo dè apò génous mèn epì eídos oíon “neús dè moi éd` hésteken”` tò gàr hormein estin hestánai ti` ap`eídous dè epì génos “hè dè myrí` Odysseús esthlà èorgen”` tò gàr myrion poli estin, ôi nýn anti tou polloù kékhretai. (1457b.6-13).*

Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía. Entiendo por desde el género a la especie algo así como ‘mi nave está detenida’ pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: ‘ciertamente, innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo’, pues ‘innumerable’ es mucho, y aquí se usa en lugar de ‘mucho’.

⁸ Del griego *phaíno*: “alumbrar, hacer visible, manifestar, hacer aparecer, mostrarse, hacerse visible, aparentar ser, semejar, parecer ser, propagarse, ser tenido por”, etc. (Pabón de Urbina, 1999: 615)

⁹ Burgos, A. (2011). “Meta-voces. Desterritorializaciones en la Patagonia”. En Garrido (*op. cit.*).

¹⁰ Del griego *mantháno*, “aprender”. (Chantraine, 1977: 664)

¹¹ Metonimia y sinécdoque: entre ambas figuras retóricas no se puede establecer gran diferencia hoy. En ambos casos se trata de una sustitución, ya sea en tomar la parte por el todo, la materia por el producto la causa o medio por el efecto, etc. (Kayser, 1972: 152).

¹² Poética, 1457b.1-7: *Hapàn dè ónomá estin è kýrion è glôtta è metaphorà è cósmos è pepoieménon è epektetaménon è hyphereménon è eksellagménon. Légo dè kýrion mèn hôi khréntai hékastoi, glôtthan dè hò héteroi hóste phanerôn hóti kai glôtthan kai kýrion einai dynatòn tò autò mè toís autís dè tò gèr sígynon kypríois mèn kýrion hemîn dè glôtta.*

¹³ Tomamos algunos conceptos sobre representaciones con títeres de Curci, Rafael (2009).

¹⁴ Los textos citados (aún sin publicar) pertenecen a la versión original facilitados por la autora.

¹⁵ Hemos realizado algunas exploraciones sobre este tema en otra ponencia: “Las recortadas. Representaciones de las mujeres (...)”. En Garrido, Margarita (Dir.), *op. cit.* También publicadas en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

¹⁶ El 19 de abril de 1987 terminó el intento golpista de un grupo militar llamado “Carapintada” durante el gobierno democrático de Raúl Alfonsín. El discurso del presidente al regresar de la negociación con estos militares comenzó con las palabras: “Felices Pascuas... la casa está en orden” pero solo se gestionaba la solución de problemas emergentes y no de fondo, ante los cuales predominó en las instancias gubernamentales la idea de ceder en materia de derechos humanos en nombre del “arte de lo posible”.

¡ESTALLA, SILENCIO! DE C. ARCUCCI

Teatro de calle

Mirta Sangregorio

“(....)
Veo el campo, el fruto y la miel
y estas ganas de amar.
No me puede el olvido vencer,
hoy como ayer, siempre llegar.
En el hijo se puede volver
nuevo”.
(Lima Quintana, *Zamba para no morir*)

Introducción

El “teatro de calle” es probablemente la forma más antigua del teatro. Se lo puede considerar en sus orígenes como espectáculo callejero. Sus características identificables de base fueron y son creaciones colectivas en las que generalmente participa o irrumpe el público. Los actores que intervienen son en su mayoría profesionales, quienes optan por este tipo de obras por compartir ideológicamente lo que se transmite en estas actuaciones populares. La mayoría de estas creaciones tienen un trasfondo y un contenido, donde se promueve la lucha y el cambio social, el animarse a romper con límites y estructuras establecidos. No existe un estilo definido ya que cualquier expresión teatral puede ser trasladada a la calle, ya se trate de teatro infantil, clásico, danza, ópera, etc.

Los inicios del teatro callejero se remontan a la Grecia antigua, cuando los viajeros llegaban a la ciudad y comenzaban a contar sus historias transcurridas durante los viajes, compartiendo las aventuras con la gente que se acercaba a escuchar.

(...) el origen de lo que hoy se llama teatro de calle o teatro callejero se puede encontrar en el siglo V A. C. en Grecia, cuando los juglares o coros de sátiros, montados en el carro de Téspis -dramaturgo y actor griego- recorrían los lugares más populares de la Antigua Grecia y, bajo los efectos del vino, bailaban y cantaban ditirambos (...) dedicados a Dionisios, quien era el dios del vino y la fertilidad. Estas manifestaciones, en forma de Comedias, servían para satirizar a los dioses, y se encargaban de transmitir historias por medio de las que denunciaban los aciertos y desaciertos de políticos y filósofos (...). (González, 2007: 44-45)

Una de las posibilidades que brinda este tipo de teatro es el permitir el acceso a gran diversidad de público, incluyendo a aquellas personas que, por cuestiones económicas o de otra índole, no suelen concurrir a presenciar espectáculos con otra estructura de funcionamiento.

La presente investigación nos convoca al análisis de la obra teatral *¡Estalla, silencio!* de la directora y dramaturga Cecilia Arcucci (2008)¹. Dicha obra representa un segmento de la historia argentina -Golpe Cívico Militar de 1976-, reflejando el accionar de los militares: secuestros, torturas y desapariciones perpetrados por la dictadura en la ciudad de Neuquén y otras localidades de la Norpatagonia argentina. Antes de llevar a cabo dicho propósito haré un poco de historia del teatro neuquino y, para ello, nos remontamos a los años `80. En los medios periodísticos de la zona encontramos que en el `86 se gesta la Semana Nacional e

Internacional de Teatro de Calle, con la organización del grupo Crear.

Con la participación de trece elencos de Argentina, uno de Chile y dos de Brasil, se programó la realización de la Primera Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle que se extenderá desde el 3 al 9 de noviembre en Neuquén. (...) El proyecto contempla puestas en escena simultáneas en los barrios: Sapere, Belgrano, Don Bosco II, Valentina Sur, Bouquet Roldán, Progreso y Ciudad Industrial (...). Para el aérea centro se dejará habilitado un anfiteatro. (Diario Río Negro, 13/10/1986, p. 26)

En el `87 se realiza el Encuentro Internacional de Teatro Antropológico en Bahía Blanca (06-12 de abril 1987).

(...) constituye un evento de particular importancia, no solamente para el ámbito cultural de dicha ciudad, sino para la Argentina toda. Si me preguntaran cuál es la importancia y el legado de dicho encuentro, podría responder en una sola frase: un gran compromiso y dedicación a su arte. Por sobre lo que el Odin Teatret de Barba, o el Teatro Potlach de Pino di Buduo, o el Grupo Farfa de Nagel Rasmussen y César Brie, o el Teatro Tascabile di Bergamo de Renzo Vescovi o el Canadá Project de Richard Fowler, puedan ofrecer como mensaje, como propuesta estética, como trabajo corporal y actoral, lo que más impresiona es la profunda disciplina y seriedad con la cual enfrentan su práctica artística, el compromiso casi sagrado con que se entregan al trabajo, al teatro, al

público. Solamente este aspecto constituye ya un legado permanente para todo. (De Toro, 1988: 91)

En dicho encuentro participa Cecilia Arcucci, quien en esa época era integrante del elenco del Teatro del Bajo, con el cual vivía el proceso del pedido de desalojo de la sala teatral. En esos días de trabajo en Bahía Blanca descubre un tinte diferente entre el teatro de calle y el de sala: es el Teatro Antropológico. Eugenio Barba, director y estudioso del teatro, inventor del concepto de antropología teatral (junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani), nos dice:

Más que recuperar la calle, yo plantearía cómo transformarla en una dimensión humana (...). Así, las personas pueden caminar y se crea otro ritmo: cambia la forma en que nos comportamos en la calle. El teatro rompe esos reflejos condicionados. Se crea una sensación de arraigo, de familiaridad, en esos lugares donde hemos vivido y casi no reconocemos más. (Barba, 1936)²

C. Arcucci nos dice:

(...) la primera obra de teatro de calle que vi en mi vida fue *Albatri*, hecha por el Tascabile de Bergamo. Me fascina, vuelvo a la infancia, corro con ellos (...) pero hay una escena que me congela, me atrapa, es cuando el albatro cae -a ese personaje lo hace Luigia [Calcaterra]- y eso me generó... cuando vi la mirada. Sentí la misma sensación

cuando terminó la función, un instante muy fuerte que me traspasó. (11/01/2010)³

Ese mismo año vienen a Neuquén los grupos Potlach y Tascabille, quienes se unen para impedir el desalojo del Teatro del Bajo. C. Arcucci se sube al micro, acompañándolos hasta que terminan con su gira en Buenos Aires. Al año siguiente ella viaja a capacitarse a Italia con el Tascabille de Bergamo. Según nota del diario Río Negro (1987), el teatro de calle, con estas características, comenzó a trabajarse en Neuquén luego del Encuentro Internacional de Teatro Antropológico de Bahía Blanca⁴.

¡Estalla, silencio!

La obra de teatro de calle *¡Estalla, silencio!* surge ante un pedido de la Asamblea por los Derechos Humanos de Neuquén y Río Negro, a la directora y dramaturga C. Arcucci, a fin de realizar un espectáculo relacionado con el juicio a los militares que participaron en los secuestros, torturas y desapariciones perpetrados por la dictadura en la ciudad de Neuquén y localidades vecinas -“El Juicio por la Escuelita” en la ciudad de Neuquén.

¡Estalla, silencio! se estrenó en el mes de septiembre de 2008 con la intención de contar, artísticamente, qué sucedió desde el '76 hasta el presente, y así llegar a la mayor cantidad de espectadores, en barrios y pueblos del Valle. Superó lo proyectado. Llegaron a la ESMA, fábricas, localidades de Río Colorado, Juicios de Bahía Blanca, Pihue, Plottier, Cutral Có, Centenario, etc. y a aquellos otros lugares que lo pedían. La obra se fue modificando a

través de las representaciones, a medida que surgía nueva información de la historia y nuevas respuestas del público.

La obra que nos ocupa podría definirse como “teatro político”:

[Teatro político es aquel que] Se transmite mediante la creación de un clima social y/o escénico, mediante procedimientos y técnicas muy variadas y particulares que, sumadas al elemento visual y conectado con el contexto, producen vacíos, presencias, ausencias o silencios, frente a los cuales el espectador se pregunta por el significado sin encontrar, muchas veces, una respuesta fácil. (Proaño Gómez, 2007: 10)

Al respecto Eugenio Barba, coincidiendo con Peter Schumann, dice:

(...) el teatro no es solo el espectáculo. El teatro es memoria, es la conciencia que se despierta en el espectador y lo invita a pensar sobre la injusticia a nivel ético, en la condición humana y en la calidad espiritual del actor. (Leñero, 10/10/2007)

Y a lo que hace al desarrollo metodológico que propuso C. Arcucci, para el trabajo de los actores en la obra, nos cuenta una de las actrices, Micaela Araujo:

(...) La “Ceci” trabaja desde la antropología teatral. La propuesta de ella era trabajar con las imágenes que traía. Entonces venía con una imagen que tenía en su cabeza y

III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén

nos planteaba ejercicios sin que nosotros supiéramos adónde íbamos (...) sin tener nosotros una imagen preconcebida (...) sin ninguna connotación dramática (...). Trabajamos mucho con fotos también, desde la investigación. Tuvimos que sentarnos a leer. Tuvimos que hacer un trabajo de investigación como grupo. Creo que todos los que estuvieron en ese momento y ahora, todos, somos autores de la obra (...). (20/09/2011)

Podemos decir que es un retumbar de tambores, voces, reclamos, fatigas, aullidos sin sonido, en un juego de acciones y palabras. La obra de teatro de calle de C. Arcucci coloca las escenas como una partitura teatral.

Teniendo en cuenta los valores de representación que plantea su pulso dramático, proponemos el análisis que nos aportan los mapas cartográficos. Para ello, tomamos una porción o pieza que constituye la historia, con las variaciones del terreno que pretendemos analizar de la obra que nos convoca. Partimos del texto dramático. Su estructura está escrita en forma de guión con nueve unidades de acción: El desfile, La serenata, La volanteada, La persecución y tortura, La ejecución, La quema de libros, Los militares, Las madres de Plaza de Mayo y El final. Los requerimientos espaciales son una cuadra de cualquier barrio que tenga, en alguna de las esquinas, un balcón.

Al ir al texto espectacular nos encontramos con un corazón latiendo, acompasado por un despliegue de imágenes. Cito algunas de las propuestas escénicas:

III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén

El escenario elegido es al aire libre, en una plaza, o parque, etc. En el espacio donde se desarrolla el espectáculo se ven dos tambores negros con libros, y un balcón.

Comienza la función, ingresan marchando vestidos de verde representando la fuerza militar, cinco personajes en zancos y uno de pie, portando trompeta, zurdo, platillos, bastones, silbato, redoblante y tocando temas de los años '70, como *La felicidad*.

Uno de los actores, Leandro Mellado, que trabaja en zanco y ejecuta un instrumento musical, dice:

El trabajo de los zancos para mí particularmente es bastante complejo porque toco un instrumento, la trompeta, que es el único de viento de esta banda militar, y es el que lleva la melodía. Las primeras veces no estaba tan bueno; era muy difícil tocar y andar en zanco, digamos. Dado que cada paso que hacés se transmite por el cuerpo y eso, si te llega a la boca, se te corre la nota. Ahora creo que anda un poco mejor (...). (20/09/2011)

M. Araujo, dice:

Isabel Vaca Narvaña hizo un importante trabajo con la voz y el cuerpo. Trabajamos dos temas muy particulares (...). La banda militar tiene un trabajo muy importante con los instrumentos. Ahí participó Marito Silveri en algunas melodías también (...). (20/09/2011)

Volviendo al desarrollo de la obra: Se escucha: “Comunicado N° 1 (...)”. Se retiran de la escena los uniformados. Se escuchan golpes de palmas de manos que provienen del público. Son los personajes vestidos de blanco o jóvenes que se ubican junto a ellos, enviando códigos de comunicación entre los mismos. Luego ingresa una joven tocando el acordeón, vestida de blanco, y paulatinamente ingresan otros jóvenes que salen del público, moviéndose en estado de alerta.

Con la evolución de las presentaciones y las nuevas informaciones del tema convocante, surgió la necesidad de agregar más información. Para ello C. Arcucci propuso incorporar más información a la escritura. Nos dice:

Creo que hubo más de dos versiones (...). Es que los mismos acontecimientos que iban sucediendo te generaban una nueva imagen (...). Surgió la necesidad de transformar la obra (...). (07/09/2011)

En esa ocasión, los jóvenes ingresan a la escena con construcciones que ubican en distintos lugares, que luego formarán parte de la acción de la militancia social. Uno de ellos ingresa con un ramito de flores, algo indeciso, y el resto de los jóvenes intenta convencerlo para que se acerque al balcón y dé la serenata a su amada. Intenta varias veces, hasta que al fin le canta:

Por darte serenatas niña mía/Hoy vengo cuando cae ya la
oración,/Tratando de encontrar el alma mía/Ya que
enredada quedó de tu balcón/Te dejo un sueño en la

reja,/Te dejo un sueño y me voy,/Ay, niña, qué triste el tiempo/De andar penando por vos,/Ay, niña qué triste el tiempo/De andar penando por vos (...)⁵.

Al término de la serenata, el novio arroja un ramo de flores al balcón. De pronto, se abre la ventana e irrumpen dos títeres de cabezas que representan el cuerpo militar. Al respecto de esta escena, la titiritera Julieta Tabbusch, nos dice:

(...) Llegué con la obra en proceso súper avanzado. Me invitaron a construir los títeres y paralelamente se escribió un texto que lo hizo Paula Mayorga, del cual solo participé en la elaboración. Y en mi caso siento la escena de los títeres como encapsulada; si bien los armé yo, no era para mí, sino para otra compañera y que luego de haber trabajado con ella, me la proponen a mí. Por eso siento que es una escena que quedó ahí, que no tuvo más profundización. Es difícil, en un trabajo colectivo, encapsular una cosa porque no crece. Esa escena es un no tiempo, un no lugar, algo que rompe (...). (20/09/2011)

En ese instante, y hasta la desaparición de los muñecos en escena, los personajes blancos quedan en una pausa, como ajenos a esa circunstancia. Al finalizar el diálogo de los militares, desaparecen de la escena y se asoma al balcón una joven. Los jóvenes vuelven en actitud de alerta, mientras ella les arroja un atado de libros y va cantando unos versos a su enamorado, el que le tira una sábana por la que ella baja. Mientras los novios se besan son interrumpidos por su madre: una nueva escena. Y C. Arcucci nos

dice: “Surgió la necesidad de redefinir un personaje, y agregar escenas, incorporando la construcción de los hospitales, escuelas, etc. (...)”. Ingresan los militares, prueban la comida de la olla y rompen todo lo que hay a su paso. Nos dice M. Araujo:

(...) Luego del golpe, surge la necesidad de marcar realmente el terror, lo de las cajas (...), que no éramos solamente inocentes, que solo repartíamos volantes, que teníamos una organización; demostrar que no éramos tan ingenuos. (20/09/2011)

Siguiendo con la obra, los jóvenes se reúnen alrededor de los libros y comienzan a repartir volantes, entre el público, que contienen consignas y poesías libertarias, repitiendo: “Leelo y pasalo”, acompañados a su vez por la melodía del acordeón.

Ahora bien, nos detenemos un momento en esta escena: La Volanteada. Cuando el público recibe el papel se encuentra con poesías escritas por detenidos y desaparecidos, por ejemplo:

Estoy pelando la leña
para encontrarle el alma al palo
y así dibujar mi rostro
en el interior de este palo.
(Angelelli, *Anotaciones*)⁶

Tal vez nunca hubieran sabido que el creador de este texto, Monseñor Enrique Angelelli, como de otros textos, fue protagonista de la historia de nuestro país.

Volviendo a la escena, los militares detienen a uno de los jóvenes y se lo llevan, y la ejecutante del acordeón deja su instrumento al cuidado de alguien del público, para luego correr hacia sus compañeros a avisarles del peligro. Pero es tarde, los personajes verdes irrumpen en el lugar y uno de ellos se traba en lucha con el novio, quien porta un martillo; pero es derribado y ambos son acorralados, profiriendo gritos e insultos. Los personajes verdes despliegan una extensa tela roja que cubre la cabeza de los jóvenes, los cuales son obligados a desfilar bajo ella y, acompañados por golpes de tambor, propician la represión. Haciendo alusión a las sesiones de tortura, gritan y manifiestan dolor. En un momento, los jóvenes se juntan en el centro, se apoyan unos sobre otros y una de ellos comienza a cantar las estrofas de una canción de esperanza, mientras sus compañeros se buscan y se toman las manos. Nos dice M. Araujo:

(...) Los testimonios dicen que, para Alicia Pifarré [desaparecida], la forma de comunicarse luego de las torturas era cantando, como también lo hacen en la película *Trelew*⁷ (...). Y nosotros elegimos la canción *Zamba para no morir*⁸, que lo hace mi personaje. (20/09/2011)

Luego del canto, uno de los uniformados, que no está en zanco, interrumpe tocando enérgicamente su redoblante. Volviendo a la imagen de la tortura, se escucha la frase: “Volveré siendo memoria”. Los jóvenes son empujados, con sus manos cruzadas en la nuca, al grito de: “¡Al paredón!”. Son empujados con la tela, quedando en hilera, de espaldas a los uniformados, y ante el golpe

de tambores caen al suelo. Los personajes verdes disparan sobre los cuerpos blancos. Dos veces los jóvenes se levantan y, a la tercera, caen muertos. Los militares cubren los cuerpos con la tela roja.

En esta escena hay un cambio: uno de los uniformados le coloca una capucha a una joven, sobre la cabeza, que es la única que no cae ante el fusilamiento. Mientras cae la tela roja detrás de los cuerpos, se llevan a la joven, a la fuerza. Los personajes verdes se dan vuelta y avanzan en sentido inverso al del lugar de fusilamiento, mientras cantan, eufóricos, las estrofas de *La marcha del mundial '78*, y otros cánticos alusivos a la fecha. Se dirigen luego al barril negro de donde asoman varios libros y, tomando antorchas encendidas, realizan una especie de ritual alrededor del mismo para, finalmente, prenderles fuego. Los militares comienzan a quitarse sus chaquetas, a felicitarse por la labor realizada y a repartirse dinero de una bolsa. En ese momento aparece en el extremo opuesto de la calle, la madre, mostrando una foto de su hija desaparecida, con una tela blanca sobre el hombro, que va desplegando a medida que avanza. Uno de los personajes verdes advierte su presencia y le ordena: “¡Señora, circule!”.

Nos dice la actriz Susana Fernández:

Lo que yo viví es algo que fue modificando, que tiene que ver con cosas que fui metiendo en la obra. Desde que empecé a hacer ese personaje (la madre), hasta la última función, hay cosas que fui poniendo al actuar que fueron mías y es lógico, en cualquier hecho teatral, que al actuar estás poniendo algo tuyo, sobre todo con la libertad que te da la directora. (20/09/2011)

La madre se dirige directamente hacia el grupo de militares y les muestra la foto, ante lo cual le responden: “No, no la conozco”, “Ud. está equivocada”, “Algo habrá hecho”, “Cuide mejor a su hija, señora”. Inmediatamente empieza a correr hacia donde está el público, mostrando la foto a uno y otro lado. Se le suman otras dos mujeres que, saliendo de entre el público, exhiben fotografías de desaparecidos, en clara actitud de búsqueda de respuestas. Al mismo tiempo, los personajes en zancos (ahora solo visten camisas blancas y corbatas) continúan repartiéndose el dinero y bebiendo, realizando anuncios como: “La casa está en orden”, “¡Felices pascuas!”, “Revolución productiva”, “Esto fue una guerra”, “Son ustedes los que se condenan”, etc. En un momento, las madres, que buscaban a sus hijos en forma individual, se descubren entre ellas, se reúnen en el centro y se muestran las fotos, reconociéndose en la misma búsqueda. Una de ellas le coloca un pañuelo blanco en la cabeza a la madre de la novia, mientras se escucha nuevamente la voz del personaje verde: “¡Circulen, señoras, circulen!”. Las madres comienzan a caminar en círculo, en tanto que se escucha, desde un lugar oculto, una canción de Fito Páez (*DLG*). Ellas toman la tela y se dirigen francamente hacia el sitio donde están los personajes verdes, avanzando con energía y obligándolos a retroceder. Estos personajes dan claras muestras de desequilibrio, miedo, resquebrajamiento. De esta manera, van alejándose de la escena a medida que se escuchan los nombres de los desaparecidos de la zona del Alto Valle.

Observamos una representación teatral, un acompasado despliegue de imágenes, donde están involucrados personajes de pie y en zancos, malabares, músicos que, en treinta y cinco

minutos, hacen vibrar contando una historia, una historia movilizadora de los recuerdos, de la memoria, de la identidad de un pueblo que insta a investigar, a comprometerse, a revivir la memoria reciente.

En la última etapa de reconstrucción del texto espectacular, se pueden visualizar datos nuevos para esta historia, como la incorporación de la escena que refleja la militancia social de los personajes. Esto se lleva a cabo con elementos escenográficos, palabras, frases, que aportan mayor información al espectador, no solo del “Proceso militar” sino también de gobernantes que surgieron de elecciones democráticas posteriores.

(...) es la nueva generación que bucea hacia atrás, para armar con restos, con trozos de relatos, con prendas, con imágenes, cada historia individual que comienza a escribir la historia colectiva. (Martorell, 2001: 35)

Cuando consultamos a los/as integrantes del grupo de teatro, referente al trabajo, nos manifiestan:

Tratamos de poner todos los referentes que teníamos de la época en la que corren los peores años de la historia de nuestro país. Quienes tomaron el poder salen a patrullar las calles, mientras los jóvenes, cargados de sueños e ideales, aprovechan el silencio nocturno para encontrarse y cantarle al amor una serenata, llenar las calles de la ciudad con sus sueños y compromiso de proyectar el futuro de una sociedad mejor. Pero los cobardes, guarecidos en sus uniformes, pretenden callar sus voces de libertad. Sin

embargo, el dolor de una madre es más fuerte y sale sola a la calle a buscar a su hija⁹.

Podemos decir que, como consecuencia de las charlas luego de finalizar las funciones, surgieron transformaciones internas en los actores y en la dirección. Para ello fue necesario transmitir la evolución del conocimiento en relación a la representación de los jóvenes de los años `70 y de los represores.

Este trabajo de la dramaturga se planteó en el campo social para poder reconstruir una pieza de la historia de la que durante mucho tiempo no se habló.

El espectador que decodifica un texto como político obtiene y produce un saber nuevo a partir del texto. Este saber tendría a su vez un alcance social y no individual, de modo tal que modifica al sujeto y este a su vez al mundo. Se trata entonces de un saber modificador que opera sobre los valores, la moral, la política entendida como arte de gobierno, la ideología, etc. (Irazábal, 2004: 15)

Esto se puede ver plasmado en la puesta. El estreno se llevó a cabo el domingo 5 de octubre de 2008, y el escenario elegido fue, precisamente, la calle frente a donde se estaba desarrollando el juicio a los genocidas de “La Escuelita de Neuquén”. También llegó a la fábrica Fasinpat¹⁰ (04/11/2008), en el marco de la presentación del libro de Osvaldo Bayer que dice:

Y de repente entran en el amplio galpón seres vestidos de negro en altos zancos. Son los artistas del Teatro de Calle,

que representan la obra *¡Estalla, silencio!* Los seres en negro, en zancos y con armas desde arriba, y los jóvenes que luchan por un mundo mejor, de blanco, con libros y volantes. Aparece, también, el amor, en un balcón, con una Julieta que espera y un Romeo que la mira desde abajo con flores y la rodea de versos. Pero de pronto, por el balcón se asoman dos caricaturas uniformadas, siniestras. Uno ordena y el otro obedece a gritos. Se inicia así ya, en el escenario, el fin de la juventud y su amor. Ese fin es patético. Emociona hasta la extenuación total. Los movimientos de la desesperación, de la tortura, la más cobardes de las ferocidades y cobardías. El terror uniformado como método del poder absoluto. La muerte contra la vida y el amor. Un ballet trágico, desconsolador. Pero por la calle ancha aparece una mujer con la cabeza cubierta con un pañuelo blanco. Y levanta un enorme retrato de Julieta, ya desaparecida.

Fin. La emoción solo permite el silencio. Los actores no salen a agradecer, queda solo allí la Madre, elevando infinitamente el retrato de su hija.

Ni Chéjov habría podido mostrar así la “muerte argentina”. La desaparición y su “obediencia debida”. Los obreros se mantuvieron de pie, los demás espectadores no hicieron ningún movimiento. Nadie se movió. Hasta las máquinas parecieron guardar silencio¹¹.

Conclusión

Nuestra historia, como una pieza de puzzle, nos obliga a buscar los espacios vacíos de la memoria para así reconstruir, unir

presente y pasado, un pasado doloroso, triste, cuyas voces han sido acalladas pero, puestas en escena, construyen un presente lleno de esperanza.

Y desde allí que nos dice este teatro: el pasado y el presente, el sujeto y su discurso, la verdad y la mentira son construcciones producidas desde la zona hegemónica, pero donde el otro sigue siendo pensable y posible. (Irazábal, 2004: 133)

Cecilia Arcucci, con este desafío, se hace presente. Es para nosotros “pensable y posible” la justicia cuando el contexto cambia, cuando la gente asume, cuando la memoria estalla...

BIBLIOGRAFÍA

DE TORO, Fernando (1988). “El Odin Teatret y Latinoamérica”. En *FALL*. Carleton University, p. 91-97. Recuperado de: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/761/736>.

GONZÁLEZ, Geannina (2007). “El teatro callejero. Primero, un poco de historia”, p. 44 ss. En “El teatro callejero (...)”, *Rev. Posgrado y Sociedad Sistema de Estudios de Posgrado (...)*, Costa Rica, p. 41-59. Recuperado de <http://www.uned.ac.cr/.../....>

IRAZÁBAL, Federico (2004). *El giro político. Una Introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.

LEÑERO, Estela (2007). “Entrevista a Eugenio Barba sobre teatro político publicada en la Revista Proceso”. Recuperado de

<http://estela.dramaturgiamexicana.com/2007/10/10/encuentro-con-eugenio-barba-entrevista-sobre-teatro-politico-publicada-en-la-revista-proceso/>.

MARTORELL, Elvira (2001). "Recuerdos del presente: memoria e identidad. Una reflexión en torno a HIJOS". En GUELERMAN, Sergio (Comp.). *Memorias en presente: identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Norma.

PROAÑO GÓMEZ, Lola (2007). "Lo político en el teatro Latinoamericano contemporáneo". En *Revista Picadero*, Instituto Nacional del Teatro, Sep.-Dic., nro. 20, p. 10-13.

NOTAS

¹ Obras de Cecilia Arcucci:

Creaciones colectivas/dramaturgia compartida (sin editar): *Pan casero* (1975); *Estamos empezando* (1988); *Tarde de globos* (1989); *Pinocho y el cruce de las grandes aguas* (1990); *Concierto a la luna* (1991); *Les pat's silbons* (1992); *Varieté Neuquén cuplé* (1992); *El niño de la noche* (1993); *Salven a las brujas* (1995).

Literatura en acción: *Poesía en historieta* (1994); *Algo que contar* (1995); *De la palabra a la acción* (1996); *Doble asesinato* (1997).

Dramaturgia de autoría individual: *Aproximarse* (1994); *El ramo del aire* (2006); *¡Estalla, silencio!* (2009)

² Diario *La Jornada* (2007). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2007/10/17/index.php?section=espectaculos&article=a09n1esp>.

³ Tanto esta como las siguientes entrevistas indicadas han sido realizadas por Mirta Sangregorio.

⁴ Los primeros antecedentes del teatro de calle en Neuquén se gestaron en 1987 en un Encuentro Internacional de Antropología Teatral en Bahía Blanca, en el que participó la dramaturga Cecilia Arcucci. Desde ese momento hasta la fecha trabaja con el Teatro Tascabile de Bergamo, Italia, en la exploración de técnicas de teatro de calle y en su dramaturgia. Por esa labor, la actriz recibió dos becas de perfeccionamiento y organizó junto a su par, Marcela Cánepa, tres seminarios dictados en la zona por Luigia Calcaterra, fundadora del Tascabile. En 1991, C. Arcucci fue actriz y directora de escena de *Albatri. Ensemble de opera de calle*, dirigida por Fernando Aragón y Daniel Costanza.

Entre las iniciativas que puso en marcha, se cuenta una que el tiempo reveló como muy importante: convocó en la antigua sala El Lugar, a jóvenes de la ciudad para participar de un taller de teatro de calle gratuito. Allí se plantó la semilla de este género que convoca a actores, músicos, malabaristas, acróbatas y artistas de otras ramas. En suma, un numeroso grupo de expresión artística que tiene como único sentido hacer arte con el arte y darle a la ciudad un signo de identidad. Ver <http://www1.rionegro.com.ar/diario/tools/imprimir.php?id=8557>.

⁵ *Te dejo un sueño en la reja*, canción de Hernán Figueroa Reyes.

⁶ Extracto del poema *Anotaciones*, escrito por Monseñor Enrique Ángel Angelelli. Nacido el 17/07/1923, en Córdoba, Argentina. El 24/08/1968 asumió el Obispado de la Rioja. El 04/08/1976 su camioneta fue investida por un auto que le provocó el vuelco. El cuerpo del obispo fue sacado y su nuca golpeada contra el asfalto.

⁷ Se refiere a *Trelew, la fuga que fue masacre*, un film de Mariana Arruti. Recuperado de <http://www.filmtrelew.com/>.

⁸ Escrita en 1965 por Hamlet Lima Quintana.

⁹ Texto de S. Fernández, manifestado por C. Arcucci, 13/10/2011.

¹⁰ Siglas de “Fábrica Sin Patrón”.

¹¹ Nota de Osvaldo Bayer: “La Patagonia sigue rebelde” en la contratapa de *Página 12* (08/11/2008).

ENTRE LA AUSENCIA Y EL EXCESO: EL RITORNELO

Notas a *Virtual* de Lili Muñoz

Nora Mantelli

*“Siempre hay una sonoridad
en el hilo de Ariadna”.*
(Deleuze, 1994: 317)

Me pregunto si todavía es posible la construcción de un clásico en esta era global, o si por fin nos liberamos de ellos. (Ludmer, 2010: 2)

Sigan hambrientos. No se conformen. (Jobs, 2005: 3)

Cuando la RAM está llena, los sistemas operativos obviamente no la pueden utilizar, lo que provoca un estancamiento en los procesos del computador. Ahí entra a jugar su papel la memoria virtual. (Darknesshell, 2005: 1)

Ante la ausencia de conexión sensible y el exceso de conexión tecnológica, lo que sostiene, reduce el impacto, invoca el entusiasmo es el grito primigenio, tan lejos tan cerca, tan distante, desde el ritorneleto al *zupay*.

La diversidad de epígrafes no pretende dar cuenta de pistas e investigación que luego se confirmarán sino que enuncian la complejidad productiva discrepante, contrastiva, conflictiva y contradictoria emergente a la hora de estudiar un acontecimiento estético político de la Norpatagonia: Neuquén, en este caso, *Virtual* de Lili Muñoz (2010)¹.

Nos aproximamos desde lo expectatorial, desde la posición de mirador, y en este sentido es necesario señalar las limitaciones. Sin una participación en la experiencia concreta de inmersión en la

cultura viviente de una puesta en escena de la obra, es decir, en el acontecimiento *poiético* convivial puntual, se reduce el alcance de un análisis desde una expectación del acontecimiento teatral *in situ*.

Si esto es así, ¿Desde qué lugares, qué aspectos del laboratorio de percepción disponemos para la observación?

Son dos perspectivas de recepción. La extraída del texto dramático, o en otros términos, qué dice la *poíesis* escrita sobre el destinatario y el recorte interpretativo que construye quien expone estas líneas, más allá de las buenas intenciones de objetividad relativa.

La pieza lleva como subtítulo una aclaración sobre el género: poema dramático. Fue escrita en el 2010 e incluye dos personajes: Ella y Él. Dividida en tres partes numeradas, se denominan: *I Primera llamada, II Celebraciones y III Mudanzas*, respectivamente.

Observamos las primeras señales del espectador, futura dimensión expectatorial, en la didascalía inicial, previa a la primera división textual, con estas palabras:

Espacio escénico abierto, en horizontalidad con el público, de modo (...) que puedan realizar su recorrido de cuerpos y voces entre los espectadores (...).

En *I, Primera llamada*: cada protagonista, en diferentes momentos (*se saca la vincha de audífonos, desde su sillón, girando, directo al público*). En *II, Celebraciones* se citan cuatro referencias en que los personajes se dirigen sin detenerse al público y en una oportunidad (*avanzando entre el público*). Por último, *III*,

Mudanzas, enuncia seis ocasiones donde las acciones de cara al público son explícitas.

En síntesis, en esta dramaturgia, el texto pre-escénico propone una inclusión de los espectadores en el acontecimiento teatral a través de la horizontalidad del espacio escénico y de la mirada directa de los actores/personajes.

Cabe preguntarnos cómo se construyen esos espectadores posibles, por otra parte, qué rasgos identifican a los protagonistas o qué problema plantea la obra a los efectos de que ese público pueda receptor el conflicto para reflexionar sobre él o no. ¿Acaso es esta una obra apolínea donde lo que interesa son las ideas, reprimiendo la emoción? ¿Es de tipo dionisiaco correspondiendo a su extremo opuesto, en búsqueda de un sensacionalismo de experiencia emocional? ¿O su orientación es catártica, sugiriendo una experiencia estética que incluye un acercamiento y posterior salida de la empatía para la reflexión? Esta última, la más cuestionada en los ámbitos dramáticos en estos dos últimos siglos:

(...) parece haber sido central en la mayoría de los rituales y ceremonias de las sociedades ágrafas y clásicas como en el teatro de la democracia ateniense, sin embargo, hoy es la más débil de las tres. (Scheff, 1986: 139)

Y en tal caso, ¿es pertinente plantear esto?

El texto dramático *Virtual*, en su estadio inicial y como parte de los componentes sensoriales del cuerpo *poiético*², desde la audibilidad, sugiere la música del tango, el rock y canciones de

Aznavour. Respecto del espacio escénico, al centro, una mesa chica con mantel, dos sillas, champagne, copas. Nuestra intuición se confirma en una acotación: Ella (*Camina, saca un pequeño espejo de su mochila, se mira, sigue el surco de las arrugas*). Percibimos una pareja aburguesada, de edad mediana, tratando de resolver sus desencuentros amorosos y contextualizada en las décadas de los `70/80 en algún lugar de nuestro país. Podríamos decir, un contenido frecuente, habitual, reconocible.

Ahora bien, la obra se denomina *Virtual*. Y aquí concatenamos lo potencial, lo imaginario, lo implícito. Pero también virtual es aquello que puede producir un efecto aunque no lo produzca, que tiene existencia aparente y no real. Por otro lado, virtual es un foco en que concurren las prolongaciones de los rayos luminosos reflejados por un espejo convexo o refractado por una lente cóncava. También es virtual la imagen que se forma aparentemente detrás de un espejo plano, o en el foco virtual de un espejo o de una lente. La posibilidad es lo contrario de lo real. Lo virtual se opone a lo actual. Lo posible no tiene realidad (aunque puede tener actualidad), lo virtual no es actual pero posee realidad. Lo posible es lo que se realiza o no y lo real es la imagen de lo posible que realiza; y como no todos los posibles se llevan a cabo entonces la realización es una limitación. De modo que lo virtual no es ni lo que apenas es posible, ni lo que no es real.

Pues lo posible para hacerse realidad requiere de un proceso en tiempo y espacio. Lo virtual ya existe, tiene un grado de realidad (o dicho de otra manera) otra forma de ser real. (Rubio, 2008: 3)³

¿Cuál de todas estas posibilidades se propone al espectador o, cuáles seleccionará el espectador o construye el espectador virtual de la obra *Virtual*?

Una vuelta al texto dramático, nos completa el espacio escénico definido por los laterales de la mesa central.

A un lado un escritorio con una lámpara y una notebook y sillón tipo oficina que utilizará Ella. En el lado opuesto una mesita de computadora de tipo “familiar”, con su computadora, silla común, que utilizará Él (...)

Ambos y cada uno instalan su webcam (...). (Virtual, 2010:

1)

La celebración central para dos se contrapone a lo diferencial que ocupa los laterales, en que *Ella* está en la oficina y *Él* en casa. Sumado a esta imagen, el intercambio amoroso por la red invierte los discursos. Aquellos que desde la perspectiva androcéntrica se esperan de la mujer, lo enuncia el varón, e inversamente, el hombre responde en función del estereotipo patriarcal como mujer. Esto sugiere una postura emancipadora respecto de los enfoques de género y puede provocar diferentes respuestas en la recepción del espectador.

La pregunta constante emergente de las escenas propuestas es ¿Hay comunicación? ¿No hay comunicación? La relación de los actantes es virtual porque los personajes transmiten su diálogo en un monitor, escriben una conversación virtual. Todo esto está en la performance, en la acción de los cuerpos pues, en tanto

acontecimiento teatral, se acciona desde lo *poiético* un traslado sinecdótico de la secuencia:

Él: *(Se levanta de su sitio, camina sin invadir el espacio escénico de ella.)*

Ella: *(Cuidando no interactuar con él, hablará para sí misma.) (I, Primera llamada, p. 2)*

(Se ponen de pie, avanzan hasta encontrarse, con movimientos totalmente simétricos, entre sonambulismo y robots.)

Él: *(Rodeándola, invadiendo su espacio escénico. Ella no lo percibe.) (III, Mudanzas, p. 8)*

Ella: *(A un Él incorpóreo que ya está de espaldas saliendo de escena.)*

Ella: *(Sin percibir la ausencia, como si Él estuviera allí, en el chat, frente a su propia máquina, teclea) (III, Mudanzas, p. 9)*

Este desvanecimiento corporal se constituye en prospección o prolepsis, en cierta anticipación temporal que sigue el orden lógico-causal y es consecuencia de las palabras del inicio:

Ella: Esta apetencia sin hartura
reconociéndote en ausencia. (p. 3)

Es que tenerte así, es querer no tenerte. (p. 7)

En contraposición, la escena pivote, la mesa central del brindis conduce al encuentro no virtual, mimesis o representación de lo situacional:

Ella: (*Avanza. Lo toca. Se reconocen con manos y miradas, se abrazan y así abrazados, avanzan hacia la mesita con mantel, se sientan muy juntos. Beben. Ríen.*)

Él: (*La busca y bailan. Se toman de las manos.*) (II, *Celebraciones*, p. 3-4)

Para los espectadores categorizados inicialmente la mimesis de la acción manifiesta la ausencia de contacto. La ausencia de presencia. Los huecos, el olvido, lo...

(...) incorpóreo, el desecho de palabras. No más. Ahora te quiero aquí, sentí tu sombra ausente, si me faltas, me faltó. Clítoris y monte/reconociéndote en ausencia/gritaron su orfandad. Ya sin después. Sin embargo, no alcanza, la memoria no alcanza. Cierro. No estás. (III, *Mudanzas*, p. 14)

Ella denuncia la falta, la ausencia.

En contraposición y no obstante al mismo tiempo, la virtualidad es el exceso de memoria.

La memoria virtual es útil para usar más memoria. En el mundo cibernético, la memoria virtual produce más memoria principal que la que realmente posee la computadora. La alternativa de usar memoria virtual hace parecer que la computadora tiene mucha más memoria principal que la que realmente posee. Lo singular es que este método es invisible a los procesos y al usuario. Todo es más fácil, al poder ignorar completamente la necesidad de mover datos entre los distintos espacios de memoria. Lo virtual es un exceso de memoria que lleva

al consumidor a desmemoriarse por no necesitar la memoria. Claro que hablamos de una memoria imposible de sostener humanamente como el personaje de *Funes, el memorioso* en el cuento de Borges⁴.

¿Cómo elaborar la distancia este la ausencia y el exceso?
¿Qué propone la acción dramática?

Se ofrece al espectador un volver al espacio primitivo, se actualizan dos actantes de un mismo ciclo mítico:

Él: (...) llevá el hilo a los dientes, ah dulzura,
y de una dentellada
que al corazón nos llegue
corta
y deja que la sangre corra.

Ella (*teclea con furia*): ¿Es que queda algún hilo
de tus hilos deshechos
Minotauro de Ariadna?

(...)
aquella voz-aroma
enhebró seducción
cosí gozosa prenda
Él: el hilo, el hilo
es lo que importa,
pulso que late si me late el pulso,
el hilo, no lo sueltes,
entrá y salí, entrá y salí,

(...)
el hilo, el hilo
es lo que importa
Ella: el hilo, el hilo es lo que importa... (*II, Celebraciones,*
p. 3. *III, Mudanzas*, p. 9)

La enunciación de los nombres míticos y el elemento que separa a los hermanastros del relato primigenio, nos evoca la Ariadna que se une al vencedor Teseo, héroe que la abandonará para ser finalmente desposada por Dioniso.

Otra posible lectura y ciertamente más explícita en el texto que la primera es la presentación ambigua o prohibitiva de la relación incestuosa entre los hijos de una misma madre, Pasifae, pero de diferentes padres.

Las piezas cambiadas del antiguo relato, ya sea en una de las representaciones interpretadas o en la otra, “suenan” y es que “Siempre hay una sonoridad en el hilo de Ariadna”⁵.

¿En qué consiste la sonoridad? ¿Qué función persigue? Esa sonoridad nos remite al grito primigenio, al ditirambo original, a la fiesta primaveral de la venida de Dioniso, a la renovación de la vida de la naturaleza. Lo verdaderamente característico de aquella danza debió de ser un grito ritual o *ritornello* del coro (Eurípides, *Bacantes*, 526)⁶. El *ritornello* consistía en una pequeña repetición de imágenes y sonidos que empleaban los animales -y también los hombres- en su relación con el territorio. Pequeño territorio conocido, la casa, el círculo, la canción que ayuda a sobreponerse en los momentos de desazón, como cuando un niño en la oscuridad canta para alejar los miedos⁷.

¿Cuál es la canción, cuál es el ritornelo en *Virtual*?

¡Qué felices brotaban las canciones
del corazón que nada presentía!
Canto larguísimo en el viento.
Canto larguísimo en el viento.

Aquí mi voz comienza
a ganar los colores de la tierra
con un canto larguísimo en el viento.

La espectadora/receptora nada virtual celebra este ritornelo, casuísticamente musicalización del viento patagónico como punto neurálgico y bulbo rizomático para la discusión perseverante de los/las asombrados/as inmigrantes digitales todavía reticentes a la presión emocional de percibir con todos los sentidos la enorme fragilidad entre la plasticidad y la eficiencia de nuestro mundo.

¿Quién dijo que el mundo virtual sería menos caótico que el real? ¿Quién dijo que el mundo real sería más fascinante y desafiante que los mil mundos virtuales que frecuentamos a diario? (Piscitelli, 2009: 319)

¿Se alía o cuestiona el quehacer dramaturgico regional ante esta problemática?

Quizá no las respuestas sino las nuevas preguntas se originen y dispersen en el canto del viento.

BIBLIOGRAFÍA

BERGSON, Henri (2003). Citado por RUBIO, José Vicente. *Principios o características de la complejidad*. Recuperado de http://www.antroposmoderno.com/antroarticulo.php?id_articulo=453.

BORGES, Jorge Luis (1997). *Ficciones*. Madrid: Alianza.

DARKNESSHELL (2005). Recuperado de www.laneros.com/archive/t-40263.html?login=1.

DELEUZE, Gilles (1995). "El misterio de Ariadna". En *Cuadernos de Filosofía*, nro. 41, abril de 1995. Traducido por E. Gutiérrez de *Magazine Littéraire*, nro. 298, 1992. Recuperado de <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2007/09/el-misterio-de-ariadna.html>.

DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix (1994). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I*. CABA: Atuel.

-----, (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. CABA: Atuel.

JOBS, Steve (2005). "El discurso de Steve Jobs de 2005". En *Uroborus*, p. 1-3. Recuperado de http://www.uroboros.es/index.php?option=com_content&view=article&id=174:el-discurso-de-steve-jobs-en-2005&catid=20:historia&Itemid=20.

LUDMER, Josefina (2010). "Una cultura de la biblioteca". En *Eterna Cadencia. Casa tomada por escritores. Librería & Editorial*. Recuperado de <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=10190>.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1972). *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Ensayos/Planeta.

PISCITELLI, Alejandro (2009). *Nativos digitales. Dieta cognitiva, inteligencia colectiva y arquitecturas de la participación*. Buenos Aires: Santillana.

RUBIO, José Vicente (2008). "Principios o características de la complejidad". Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/7364666/Rubio-JV-Principios-o>

características-de-la-complejidad: y

http://www.antroposmoderno.com/antroarticulo.php?id_articulo=453.

SCHEFF, Thomas (1986). *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. México: FCE.

NOTAS

¹ MUÑOZ, Lili (2010). *Virtual*. Versión digital: <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

² Jorge Dubatti trabaja con estos conceptos en diferentes producciones, como por ejemplo en *Cartografía Teatral* (2008: 30). Sin embargo, en *Filosofía del Teatro I* (2007: 75-84; 131-147) es donde le dedica un capítulo en particular.

³ Los trabajos de Henri Bergson sobre memoria y creatividad son interpretados en el extenso debate sobre la virtualidad como parte de la amplitud de variables acerca del pensamiento complejo. En este caso, el artículo de José Vicente Rubio (2008) realiza una hipotética síntesis, como el propio autor lo señala.

⁴ El conocido cuento “Funes, el memorioso” de Jorge Luis Borges se encuentra en el libro *Ficciones*, cuya primera edición es de 1944. Desde la narrativa, en la intriga, el autor expone un tópico señero como es la vinculación entre olvido y memoria en el personaje de Funes, quien alcanza la extraña capacidad de recordarlo todo, siempre.

⁵ En “El misterio de Ariadna” de Gilles Deleuze, el filósofo se dedica a un análisis comparativo de las funciones del mito de Ariadna con Teseo y Dionisio en textos de Nietzsche y Schopenhauer.

⁶ Si bien citamos el apartado “VII Excurso sobre el Ditirambo” de la obra de Rodríguez Adrados, es recomendable la lectura de la IV y V Partes tituladas “Ritual, literatura y teatro en Grecia” y “Ritual y teatro fuera de Grecia, del rito al teatro”, por su exhaustividad en el estudio del estado de la cuestión sobre el tema.

⁷ En el capítulo, XI. 1837 - “Del Ritornelo” del frondoso libro *Mil mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1994: 317), el primero ensaya la discusión a partir de observar un cuadro de Paul Klee titulado *La máquina de gorjear*. Allí analiza la función de esa evocación primigenia (el *ritornello*) a partir del ejemplo estratégico de un niño solo en la oscuridad.

HECHOS DE PALABRAS

Poesía y dramaturgia desde la palabra y el gesto

en

¿Y después...? Juego dramático de Lilí Muñoz y Ademar Elichiry

Lilí Muñoz¹

Este relato de experiencia describe, reflexiona y argumenta acerca de algunas fases del proceso de gestación y desarrollo del juego dramático *¿Y después...?* coautoría de Lilí Muñoz y Ademar Elichiry, y del acercamiento del texto dramático a la poesía.

Deja abierta la posibilidad de conclusiones.

Los inicios

¿Y después...? tuvo su comienzo en un texto poético, entendiendo la poesía en sentido amplio y vital, desde aquello que considero su esencia, la libertad en formas y modos de expresión de sentimientos, experiencias, vivencias, proyecciones, testimonios.

(...) sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en (...) lenguaje primitivo (...). Locura, éxtasis, *logos*. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata (...). (Octavio Paz, 2011)

Y también:

(...) el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir libertad y verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible. (Alejandra Pizarnik, 1998)

Traigo al texto la voz de estos dos poetas en tanto se trata de autores que también incursionaron y publicaron texto dramático.

El poema que da origen a *¿Y después...?* llegó a mi casilla de correo electrónico por vía virtual, en el invierno del 2008. Pertenecía y pertenece al actor, director de teatro y dramaturgo, Ademar Elichiry, residente en Ushuaia. De estructura sencilla y breve, el texto era portador de temas de ausencia e incomunicación, entre otros, a través de imágenes polisémicas y de movimiento, de huecos y ambigüedades necesarias y suficientes como para generar curiosidad y deseos de continuidad en ese o en otros géneros.

Particularmente me atrajo la posibilidad de incursionar en el texto dramático, tomando como base el tono y registro de lenguaje en el abordaje de contenidos, así como el desarrollo de lo visual. Comenzamos la tarea en ese sentido manteniendo el intercambio de escrituras por vía virtual.

¿Juego o poema dramático?

¿Y después...? como texto dramático, o al menos lo que fue su último borrador, se plasma entre fines del 2008 y principios del 2009. Hubo

y hay varios borradores, en mi caso, siete archivos, cada uno con una versión. Inicialmente lo denominamos *Juego dramático* (y así se registró en Argentores), luego, en alguna instancia del proceso de escritura, pasa a llamarse *Poema dramático*. Lo dicho muestra que existiría vacilación en cuanto a la denominación sustantiva: si “juego” o “poema”. O, tal vez, “poema juego” o a la inversa.

“Juego” se acercaría a la connotación lúdica que la obra sugiere en una primera lectura. El juego apelaría, entre otras significaciones, a la actividad ficticia, libre y a la vez con ajuste a ciertas normas y reglas preestablecidas, actividad que se ambita en un determinado tiempo y espacio. (Pavis, 1983: 283-284)²

Asimismo la palabra “juego” remite de alguna manera a la “improvisación” y a la categoría de “guión”, contenidos en los que pensamos desde el comienzo de los intercambios textuales, uniéndolos precisamente con la libertad de jugar en el espacio escénico, “como niños”, involucración de los cuerpos en la energía de la palabra poesía. A su vez, “juego” se relacionaría con la provisionalidad y lo efímero. También cabría la denominación posible de “poema juego” o a la inversa, construcción que rozaría con mayor énfasis, incluso desde la raíz, la *poíesis*, el hacer, el “ponerle el cuerpo” a la palabra. En relación con esta representación del texto se intercambió acerca de una puesta en horizontalidad con el público, no en salas convencionales.

Dado que la obra nunca fue representada, el soporte para este relato ha sido y es solo el texto dramático³. Es en él, en su potencialidad, en los diálogos que propone, donde creo redescubrir -en una nueva aproximación provisoria que trata de ser extrañada- una cierta tendencia al *gestus* en el sentido brechtiano: el ademán y

la palabra, ambos inmersos en lo social en tanto producciones de sujetos sociales, sean estos autores, personajes o público, intercambiando entre sí o cada uno consigo mismo, con sus propios papeles/espejos/máscaras. Es decir, no siendo solo individuos.

Ella y Él, “sin nombre” (la palabra “personaje” estaría en tensión en estos apuntes, de hecho no aparece en las didascalias) se muestran atravesados por la complejidad de seres humanos, partícipes de un contexto histórico y situado, aunque sin mayores indicios en términos de lugares, territorios o ambientaciones con todo lo que ello implica: dudas, prejuicios, confianzas y desconfianzas.

Él y Ella se percibirán a sí mismos como “hechos de palabras”. A veces, inclusive, con decir inarmónico, en desarticulación, gesto a contrapelo de aquello que se expresa verbalmente y viceversa.

Hay en *¿Y después...?* un subtexto contenido, a medio camino entre el decir y no decir. De allí deviene la potencialidad que, desde mi perspectiva, supone como texto teatral.

Con palabras aparentemente sencillas, casi inocentes, a menudo sonrientes y amables, con movimientos provenientes del juego y de la cotidianeidad, el diálogo sugiere constantemente múltiples y variadas imágenes, a la par que cala y hurga en aspectos vitales y recónditos, propios de la existencia humana. Los tópicos, de larga trayectoria en poesía y textos dramáticos, resultan apenas disimulados en la superficie de la obra por los diminutivos y formas e imágenes lingüístico-literarias:

Ella: ¿Y después...?

Él: Después nosotros,
moradores furtivos del asombro.

Ella: ¡El asombro...!

Como niños.

Seres diminutos,
palpitantes,
chiquitos...

Él: Un latido.

Ella: ¿Y después...?

Él: ¡Dar con tu nombre música
al silencio! (*Pausa.*) Vení.

Ella: ¡Una sola sombra bajo el sol!

Él: O ser el sol del otro entre las sombras. (*Sonríe.*)

Ella: Tu sonrisa cómplice, (*Él ríe.*) tu risa.

Él: (*Giran riendo.*)

¡Reír, jugar, reír,
bajo la mesa!

Desarrollo y final resultan de textura más o menos abierta, en pulsaciones de cambio constante, “sístole y diástole”, no exentos de ironía y misterio, candor y crueldad, erotismo y desapego, como suele acontecer en relatos míticos. La referencia al paraíso, refuerza las contradicciones que han venido sucediéndose:

Él: Sístole/diástole, un solo pulso...

Ella: Un pulso pequeñito repicando en el alma.

Él: Como estos versos...

Ella: Palpan el deseo.

Él: Como la estrella. Soltarse en el vacío.

Ella: (*Se suelta.*) Como el deseo. Aniquilar abismos.
(*Súbitamente lo besa. Se besan. Se desconocen en el beso.*)
Él: (*Comienzan a separarse.*) Personajes sin nombre. Pro-
nombres. Nada. (*Va bajando lentamente la luz.*)

El juego sigue abierto

¿Y después...? resulta un intento de bucear en una realidad dramática que no es nueva: la poesía ha sido parte constitutiva del teatro desde sus inicios. En esta obra se la propone a partir de la virtualidad teatral del texto dramático, a través de la síntesis y economía en el lenguaje, casi en la extensión de un minidrama, con incursiones en la oralidad. Polisemia, ambigüedad, alusión metafórica y metonímica ingresan y forman parte del contenido. No son solo recursos.

El texto desenvuelve temáticas clásicas del arte, muy presentes en nuestro tiempo: soledad, incomunicación, desapego, crueldad, ironía, ternura.

El diálogo de los “sin nombre”, en determinadas situaciones no es tal, sino más bien un monologar sin escucha aunque el otro esté presente, un diálogo en paralelo:

Ella: (*Cada uno por su lado.*) Hechos de palabras. (*Se da vuelta. En medio de la penumbra grita y corre jugando sola el juego de las esquinas.*) ¿Te vas? ¿Te fuiste? Para vos seré crisálida, luciérnaga, mariposa...

Él: (*Siguiendo el juego, ya casi fuera de escena, tararea.*)

Aquí y allá
ya no se ve

ha volado.

Ella: (*En voz alta.*) En este rincón, amigo, aquí

Voz en Off de Él (*Cada vez más lejana.*):

¿... encuentro el Paraíso?

Asimismo, la trama compleja y diversa mantiene vigente la imbricación de géneros y la difuminación de sus fronteras, difuminación que, pretendíamos, se haría *praxis* en la puesta, en el acto mágico del texto teatral, entre actores y público.

Este relato no tiene cierre ni conclusiones, salvo las observaciones, vacilaciones y descripciones que se han tratado de enunciar. Un texto dramático resulta un texto a medio hacer, un borrador. Necesita la luz de la representación, del texto teatral, que, por otra parte, en tanto no hay dos puestas iguales, resultará asimismo una nueva fuente para generar reescrituras.

BIBLIOGRAFÍA

BERLANGA, Ángel (2002). “Tras las huellas de la desmesura. A treinta años de la muerte de Alejandra Pizarnik”. En *Página 12* (25/09/2002), Buenos Aires.

BRECHT, Bertolt (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

PAZ, Octavio (2011). “Poesía y poema”. En *Revista Virtual Gaceta Literaria*, nro. 56, año V, nro. 57-IBSN 5-6-1945 2841, julio de 2011, Santa Fe, Argentina.

PIZARNIK, Alejandra (1998). *Obras completas. Poesía & Prosa*. Buenos Aires: Corregidor.

NOTAS

¹ Su e-mail: liliobeid@gmail.com. Más información sobre la dramaturga y su obra, en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

² Patrice Pavis, en la definición del juego, cita el texto de Johan Huizinga (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza. En *op.cit.*

³ Este relato de experiencia se presentó en las III Jornadas de las Dramaturgias (...), acompañado de la lectura dramatizada del texto teatral, a cargo de Lili Muñoz y Horacio Bascuñán.

LA MARCA DE UN SITIO DEL DESEO
Expectaciones dramáticas propias y ajenas
en
Como Medea de Alba Burgos

Nora Mantelli

Tensión es y ha sido históricamente, la palabra clave y al tiempo nexo intangible y presente, entre dramaturgo y texto; escenario y espectador. [...] Tensión entre teatralidad y discurso crítico. (Mora Toral, 2010: 11)

Llamamos poéticas de tensión ontológica a las relaciones entre vida y *poiesis* en el acontecimiento teatral. (Dubatti, 2007: 181)

Y toda esta actividad, debe generar, naturalmente, una audiencia, un público del cual deberemos disponer alguna información con respecto a la recepción de las obras propuestas por los teatristas. (Calafati, 2009: 186)

Tensiones, tensión ontológica, tensión agonal. Si el acontecimiento teatral es un estado sometido a la acción de fuerzas opuestas, si se organiza como situación de enfrentamiento entre personas o entre grupos humanos que no se manifiesta abiertamente, si exhibe la diferencia de voltaje entre dos núcleos distintos ¿se sostiene aquello de la posible distancia estética definida “como la experiencia simultánea e igual de ser, a la vez, observador y participante”? (Scheff, 1986: 63)

Podríamos sugerir que, justamente, ese estado anímico de esfuerzo y exaltación, es la acción que experimenta un cuerpo en el acontecimiento teatral, en el *convivio* entre la acción *poiética* y la expectatorial.

Tensión en la marca de un sitio del deseo

Toda esta impetuosa problemática nos reúne aquí y ahora y funge marcas. Una de ellas se sugiere en la primera parte del título de estas páginas, *La marca de un sitio del deseo*, cuya bastardilla indica que es un hurto (léase un robo sin violencia). Lo tomamos de una conclusión acerca de las imposibilidades y/o contradicciones de los investigadores al pretender conocer y dar la voz a los silenciados (Spivak, 1985). Para esta autora, apenas nuestro conocimiento del objeto de investigación es una marca de un sitio del deseo, por otra parte, inalcanzable. Y más aún, en el caso de lograrlo, automáticamente desaparece, pues si un silenciado toma su voz, deja de serlo.

Más allá de las distancias teóricas y espaciales con la investigadora hindú, aquí nos damos la voz y no somos silenciados pero nuestro conocimiento acerca del espacio expectatorial, en nuestro caso, todavía es incierto. Mejor dicho, nuestro objeto de análisis aún no se configura. Son más los interrogantes que posibles respuestas a resultados incipientes.

En primer lugar, ¿De qué hablamos cuando hablamos de expectación? ¿Cuáles son los alcances y limitaciones que existen entre el efecto propio o la propia obra y la recepción? Entre los múltiples interrogantes recordamos algunos:

¿Cómo se concibe el público en cuanto colectividad hoy en día? ¿Es una agrupación social constituida por individuos supuestamente libres que enjuician de acuerdo a criterios relacionales o más bien como masa, conformado en sujeto múltiple y receptivo e integrado gracias a vínculos que sobrepasan las categorías estéticas, tales como lo normativo, lo psicológico o lo político? Estas nociones requieren (...) reflexionar sobre formas de participación que han concircuitado las dicotomías simplistas de identificación y distancia crítica. (Artea, 2001: 1)

Si “la literatura es algo individual que exige un gran aislamiento tanto por parte del creador como del lector” (Aira, 2002: 1) todo lo contrario existe en la especificidad del convivio, en la teatralidad en acción, en el momento del encuentro convivial (acontecimiento teatral). Allí dejan sus individualidades ¿o las comparten? tanto creadores (equipo de producción del acontecimiento teatral) como los espectadores. “El espectador es a la par testigo y protagonista del acontecimiento, co-creador de la *poíesis* receptiva” (Dubatti, 2007: 190). Y allí se produce el encuentro y/o desencuentro receptor, expectatorial y un paréntesis. ¿Se puede juzgar el valor estético, hay siempre valor estético o estética pura o cruzamiento entre estética y ética o no podemos despegarnos de la una ni de la otra? ¿Cómo es la pragmática del espectador empírico? (Dubatti, 2007: 192)

Consideramos que hay marcas de tensión entre el propio texto escénico, convivio, *poíesis* y finalmente el espectador quien opera cuestionando, adhiriendo o rechazando el espectáculo convivial.

Es probable que todo se resuma en que al querer reconstruir lo expectatorial hay que aceptar que ya estamos a la vuelta del teatro perdido porque lo efímero desaparece.

A pesar de todas estas imposibilidades, intentamos un recorrido sobre algunos aspectos de la recepción/expectación en textos dramáticos y materiales pre-postescénicos de y con la obra *Como Medea* de Alba Burgos (2008)¹.

El título de esta obra nos remite al tópico mítico. Sobre el tema, la investigadora Zayas de Lima en el apartado “Tiempo de Medeas” (2010: 110-121), recopila minuciosamente cómo el mito de Medea ocupa desde 1956 un lugar preferencial entre las adaptaciones o refundiciones en nuestro país. Desde puestas en escena o reposiciones de Séneca y Anouilh hasta inspiradas en Eurípides, Álvaro Conrado, Cureses, además de Schujman, Drago, Brignone, Graziano, Valenzuela, Oddó, Viñao, Salvaneschi, Worstell, Clodet, Barjacoa y una representación colectiva, *Medea, paisaje de hembras*. (Observamos que cuatro autoras son mujeres).

También es un motivo revisitado en la Norpatagonia donde contamos con una adaptación de Margarita Garrido y Julio Musotto (2007): *Medea... la trama*; una versión de Bárbara Visnevetsky (2010): *Medea*, y la obra de Alba Burgos (2008): *Como Medea*.

Es necesario aclarar el contexto de estas páginas. Estas últimas son producto de una evaluación parcial y personal sobre dos de los encuentros coordinados del Taller denominado: *Conceptos aristotélicos en la dramaturgia de Neuquén*, en el primer cuatrimestre de 2011, llevados a cabo en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.

Estos espacios se produjeron en el marco de un seminario dentro de un proyecto de extensión que recupera la producción dramática de la Norpatagonia, en nuestro caso, Neuquén².

Concretamente, buscamos categorías que nos orientaran en nuestro interés particular, la vinculación entre el efecto propio de la obra y su relación con el espectador. Fue entonces que descubrimos y nos detuvimos en aquellos términos usados por Aristóteles en *Poética* para describir lo que se traduce como “efecto propio” de una obra bien construida o como rasgo menos propio en una no pertinente. Cabe recordar que estos términos traducidos por “efecto propio” se usan en distintas ocasiones, por diferentes razones en *Poética* y no es motivo de este análisis describirlas *in situ*. Pero sí recordar que todas están directamente ligadas al teatro, con los alcances y limitaciones de nuestros conocimientos y de lo que ha llegado hasta nosotros desde la antigüedad. Las alusiones al efecto propio o impropio de una obra, adoptan alguna de estas entradas: *érgon*, *ídion*, *oikeían*, *oikeíon*, nociones en maridaje con la tragedia, la catarsis o el espectáculo. Creemos que algunas acepciones, tanto de *érgon*: la obra, el trabajo, el esfuerzo; *ídion*, la singularidad, y *oikeíon/oikeían*, el aire de familia, son elementos que pueden organizar cierta perspectiva para pensar la tensión entre los que miran y los que son mirados, entre la poética *in situ* y los espectadores.

Ahora bien, retomamos el título de nuestro trabajo indicado más arriba: *La marca de un sitio del deseo*, y con respecto a la segunda parte del mismo, ¿a qué nos referimos con expectativas propias y ajenas? ¿Podemos hablar de la dramaturgia de

expectación? Acordamos con la síntesis siguiente referida a la problemática:

Podemos mencionar una dramaturgia para el espectador, que consiste en el modo en que cada espectador vincula lo que ve en el espectáculo a su propia experiencia personal y lo llena con sus propias reacciones emotivas e intelectuales. La dramaturgia crea coherencia que no significa necesariamente claridad. Es la complejidad que anima una estructura y permite al espectador llenarla con su propia imaginación e ideas. (Nexoteatro, 2011: 1)

En este sentido, desde nuestro espacio, intentaremos saber, poner el foco y ver, “ocularizar” el espesor de signos desde la teatralidad o forma de organización de la mirada del otro y desde el ejercicio del espectador como laboratorio de percepción, es decir, las conexiones o embragues entre los efectos del texto dramático y lo expectatorial en la obra convocada.

Nos interesa esta cuestión de la horizontalidad política, ver cómo juegan las afecciones entre obra/actores y espectadores y aquí conectamos desde el concepto tradicional de catarsis a los interrogantes contemporáneos o pos sobre qué sentidos tiene o se crean en el espectador frente o dentro del acontecimiento teatral.

La marca del espectador en materiales pre y posescénicos

En esta instancia observamos marcas del espectador en algunos materiales. ¿Por qué? Porque es innegable que si el teatro es acontecimiento, debemos estudiar aquellos materiales que sin

constituir el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento. (Dubatti, 2008: 58)

Los materiales revisados son en primer término, el texto dramático secundario, en segundo lugar, la recepción desde un trabajo práctico de una alumna/actriz; luego la recepción de la autora en esta situación didáctica y por último la perteneciente a la coordinadora ocasional. Todos estos elementos como partes del análisis de la obra en cuestión: *Como Medea* de Alba Burgos.

Material I

Este material es pre escénico o texto intermedio. Su autora lo construyó después de un espacio de producción inicial y anterior a la puesta en escena. Tomamos a su vez el texto segundo o didascálico para ver marcas sobre la expectación desde el paratexto.

Didascalias de las VIII escenas:

Desde el comienzo está cocinando en una gran olla.

Finalmente se sienta a comer en una gran soledad. Come y come ininterrumpidamente y en silencio.

Coro de mujeres casadas en oración indescifrable.

Se levanta, camina desde el fondo y va directamente hacia el público que atraviesa.

Sonido de llamas. Hacia el fondo de la escena se han sentado la mujer casada, Jasón, la nana, de frente y se van poniendo de espaldas.

III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén

Jasón está de espaldas al público, a un costado de la escena. Luz oblicua a él. Final de luces como rejas que lo dejan preso.

Medea está vestida como vecina, toca todo el cuerpo de Creusa en una mezcla de sensualidad y temor.

Se desprende de su vestuario una pollera que va atada, la sacude como invocando y cubre a Creusa como si fuera una capa hasta hacerla desaparecer...

Medea va cerrando un círculo de miles de velas que la incluyen. Sigue hablando y de a poco su voz se va perdiendo en un rumor de gentes. Está vestida en telas que simulan llamas rojas y amarillas. El pelo también es llamas rojas, muy rojas. Se intercala luz roja y amarilla sobre su cabeza y desde abajo. FIN

Notamos dos referencias directas al espectador y dos indirectas. El personaje Medea desde la pared del fondo sorpresivamente invade y atraviesa la cuarta pared. En el segundo caso es el personaje Jasón quien ni siquiera mira hacia la cuarta pared, está de espaldas.

Consideramos dos referencias indirectas, una al indicar que está vestida como vecina y otra cuando se menciona que se pierde en un rumor de gentes. Tanto “vecina” como “gentes” son términos suficientemente neutros o colectivos o indiferenciados como para que cualquiera pueda sentirse involucrado.

Uno de los modos en que Aristóteles denomina lo que se traduce como efecto propio es *érgon*. Entre las posibles acepciones encontramos: acto, acción, (en este sentido opuesto a *logos*, rema, mito) a veces mal hecho, acaecimiento, obra, trabajo, quehacer.

Queremos aventurar que la respuesta del espectador se define por esas acciones de los actores. En ese quehacer (opuesto al *logos*) que consiste en entrar por la fuerza a la función ajena, el invadido no puede quedar indemne. En el otro extremo, el acto de restringir la información, al estar de espaldas, el espectador se siente menoscabado.

Vecina y gentes son interpelados al final con otro efecto inesperado esta vez en el texto escénico:

Hay mucho tiempo, paredes de tiempo entre nosotros (...)
paredes donde se asoman vecinas de uno y otro lado,
vecinas secas, peladas y leñosas. (Fin, VIII)

Viene a cuento cierta definición de Barba:

La totalidad es el nivel en el cual cada espectador va a extraer los significados. En el cual hay una elaboración precisa del actor para crear imágenes, asociaciones en el espectador, para dirigir su (a)tens(c)ión hacia perspectivas inusuales o inesperadas. (1986: 13)

Material II

Recepción de la actriz-alumna Valeria Bacigalupe: “El espectador de teatro hace, con las imágenes que recibe, su propio texto poético”. (Ubersfeld, 1998: 32)

Según mi opinión personal, *Como Medea* es una obra que tiende a encontrar un equilibrio entre pensamiento y

sentimiento, es decir que estaría orientada (según la categorización de Scheff) al tipo de obras que buscan la catarsis.

La obra misma es una *mimesis* de Medea, es una recreación del mito y de la historia de los personajes, que siguen un desarrollo creado a partir de la combinación de los distintos elementos puramente relacionados con lo más antiguo (como por ejemplo que es nieta del Sol y termina rodeada de llamas) y/o con lo actual (como por ejemplo el discurso de Creón sobre las deudas de Medea). También se pueden reconocer elementos de anagnórisis, como el intertexto de *Yerma* y los personajes de *Medea* de Eurípides.

La historia de Medea es desgarradora, triste, y cruel, sin embargo no deja de estar vigente aunque hayan pasado siglos porque llega tan profundo en el corazón de los seres humanos que toda esa desdicha se transforma en placer, en el placer de sentir, de amar con locura, de odiar, de llorar, de reír; en fin, en el placer de vivir. Al fin y al cabo la vida es una tragedia con todas sus cosas buenas y todas sus cosas malas.

En este caso el espectador/receptor/lector/alumno detecta el efecto propio de la obra como *oikeían*, lo propio con aire de familia. Reconoce los elementos del género, de las relaciones con otros textos literarios y con la experiencia de vida.

Material III

La dramaturga nos contextualiza las etapas de la creación y al volver sobre su dramaturgia como espectadora, examinamos que

encuentra el efecto propio, en el *ídon*, lo específicamente propio, lo distinto, lo insólito, lo que es singular. Su elección, en esta instancia, recae no en las didascalias ni en ningún parlamento de la protagonista, ni de otro personaje secundario, sino que selecciona una:

VI [...] Voz en off: (*que dice*) Bailaría en el fuelle de un bandoneón para saltar y volar y tirarme en sus zanjas y ser aplastada cuando se cierra y abrirlo en mi voracidad de danza, de aire, de sentidos. Voraz. No me tragaré la muerte ni la agonía diaria de los miedos. Hambre. Hambre de sueño, hambre de sexo, de hijos, hambre de sangre y de viento. Quiero estas tierras y las que vienen después. Quiero la tierra de mi pasado y todo mi pasado. Quiero tragarme a mi madre y a mis hijos. (2008: 11)

Es significativo que privilegia la audibilidad de una voz que no tiene cuerpo en la escena (voz en *off*) y sin embargo ese discurso es imposible sin un cuerpo, sin el cuerpo.

Como Uroboros representando el tiempo y la continuidad intermitente, el renacimiento, la no desaparición, lo que vuelve eternamente. Refiere a su experiencia de producción enfatizando que el ejercicio dramático inicial de producción consistió en respuestas corporales a las siguientes preguntas espontáneas: “¿Qué miran? ¿Qué me ven?”. (p. 5)

Material IV

Recepción de la coordinadora del taller.

Del lado de acá percibimos, en nuestro laboratorio, el efecto propio de la obra, concentrada en su protagonista Medea, como *ídon*, ese carácter peculiar que la hace excepcional, desde un ángulo diferente. La recepción llega con todo su potencial en la singularidad del siguiente *dictum*:

“Mis andrajos te desnudan y tus pieles me dan frío” (*Como Medea*, III). El desgarrar que no solo viste a medias sino que deja a la otra o al otro desvestido, sin nada. Y las pieles frías, sintéticas, sin vida, o con calor artificial. Observamos en este breve enunciado la constitución de un reservorio paradójico aglutinador de contradicciones yuxtapuestas que fuerza la violencia de la diferencia entre los otros personajes mujeres y Medea.

Ahora bien, vale decir que la presentación de estos materiales da cuenta de la imprevisibilidad y variación de resultados a la hora de la recepción, más allá de la relación directa o indirecta que se tenga con la obra. Tanto mayor será en el trabajo de expectación.

No obstante, sospechamos que tanto *érgon*: el trabajo, el esfuerzo; *ídon*, la singularidad, y *oikeíon*, el aire de familia, son elementos que pueden orientar la organización para pensar la complejidad de ese encuentro de tensión entre la acción dramática, los que miran y los que son mirados, entre la *poiética* y los espectadores.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. (2011). “Repensar el espectador”. En *Teoría y crítica de las artes performativas*. Madrid: Artea. Recuperado de <http://arte-a.org/textos>.

AIRA, César (2002). “Hoy los escritores arriesgan poco, van sobre seguro”. En RODRÍGUEZ, Emma. *Elmundolibro.com*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/07/08/anticuario/1026120706.html>.

BARBA, Eugenio (1986). “Caballo de plata”. Edición especial de *Revista Escénica*. México: UNAM, p.13. Citado en *Nexoteatro* (2011). Recuperado de <http://www.nexoteatro.com/Imagenes/TEORIA/Barba.pdf>.

CALAFATI, Osvaldo (2010). “Sobre la situación del campo cultural patagónico”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo. UNCo, p. 179-187. Ver en <http://vocesenesцена.blogspot.com/>.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I*. CABA: Atuel.

-----, (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. CABA: Atuel.

MORA TORAL, Genoveva (2010). “Tensión entre teatralidad y discurso crítico”. En AAVV. *Cuadernos de Picadero. Teatralidad, discurso crítico y medios*. Año V, nro. 21, Dic. 2010. CABA: Sec. de Cultura Presidencia de la Nación, INT, INTEATRO, CICRIT.

NEXOTEATRO (2011). “Apuntes sobre la dramaturgia. Nexoteatro, Apuntes teóricos”. Recuperado de <http://www.nexoteatro.com/Imagenes/TEORIA/Barba.pdf>.

SCHEFF, Thomas (1986). *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. México: FCE.

SEOANE, Ana (Comp.), (2010). *Dramaturgos argentinos en el exterior*. Buenos Aires: INT.

SPIVAK, Gayatri (1985). “Estudios de la subalternidad: Deconstruyendo la historiografía”. En *Debates post coloniales: Una introducción a los estudios de la subalternidad*. Compilación de Silvia Rivera Cusicanqui, Rossana Barragán. Recuperado de: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/spivak.pdf>.

UBERSFELD, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

ZAYAS DE LIMA, Perla (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena*. Tomo 1 y 2. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

NOTA

¹ La obra puede leerse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

² Nos referimos al proyecto de extensión Teatro-Educación (2010 y 2011), de la Universidad del Comahue, aplicado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, con la dirección de Margarita Garrido/codirección de Nora Mantelli.

EL TRAS-VESTIDO: UNA METÁFORA DE LA PIEL

Consideraciones en el juego de travestirse en escena

Alba Burgos

“Espesores que parecen luces”.
(Burgos, 2010)

Tú, que estás tan ávido por ver lo que no debieras ver y te afanas en buscar lo despreciable, me refiero a ti, Penteo. Ven a la entrada de palacio, déjame verte vestido de mujer, de ménade, con el atuendo dionisiaco. (Eurípides, *Las Bacantes*)

En la obra *Las Bacantes* de Eurípides, Dioniso, Baco o el dios que brama, ordena a Penteo¹, usar la *skeué*², el vestido de una ménade, una mujer posea, “las bacantes divinas que siguen a Dioniso” (Grimal, 1999: 348). El personaje central de la obra *La de morado* (Burgos, 2010)³ muestra su travestismo desde el comienzo de la obra, pero más que vestirse como mujer, parece estar ocupada en develar y develarse por algo más que un estereotipo de mujer. De espaldas al público nos sumerge en la tranquila rutina de un cenital que acompaña cotidianamente a quien se viste para... ¿para quién se visten las personas? El segundo personaje también se traviste: un intelectual en busca de un lugar para vivir de determinada manera. Pero llegará un tercero ¿invitado? ¿invitada? que pone en juego los juegos diarios de la convivencia y puede llegar a quedarse con los restos de una agonía: “una parte de su piel era morada”. Un color para la ocasión, la oportunidad de mostrar los golpes que marcan, el dolor por la muerte del amor... la vida que envejece y cae...

Según Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, en el teatro *kabuki* del S. XVII se prohibió la actuación de mujeres para proteger la moral pública, origen del arte de los *onnagata*.

El entrenamiento de estos artistas, iniciado desde la infancia, exige un minucioso aprendizaje: deben estudiar, copiar y asimilar los gestos de las mujeres (maquillaje, vestuario, movimientos, psicología) para tener la posibilidad de representar el arquetipo platónico de la mujer. En esta cita, lo masculino (cuerpo) coexiste con lo femenino (signos) y la mimesis. (2006: 96)

Si retrocedemos a los griegos de la antigüedad, encontramos a Dioniso, el dios de las orgías de mujeres, quien para enredar a Penteo le sugiere vestirse de otro modo:

Dioniso- ¿Si te llevo, entonces, vas a intentar esta marcha?

Penteo- Llévame lo antes posible. Ya te reprocho la demora.

Dioniso- Ponte entonces encima de tu cuerpo un vestido de lino.

Penteo- ¿A qué viene esto? ¿Voy a pasar de hombre a mujer al fin?

Dioniso- Para que no te maten, si te descubren como hombre. (*Las Bacantes*, 819-823)

Y regresando al siglo XXI, la construcción que hace un travesti nos llevó a reflexionar sobre ese texto que escribe en su cuerpo o la performatividad de un género de-generado, esa producción que no

es posible sin el traslado de sí mismo hacia otro lugar de sí. (¿Buscando protección?)⁴

En la puesta que intenta el grupo Nous⁵ la obra se abre con la imagen de una espalda lo suficientemente masculina y femenina como para inquietar, además del recurso de no ser frontal en su presencia delante del público.

Otra vez la noción de metáfora en nuestras investigaciones. “*Metaphorá estín (...) epiphorá*” (*Poética*, 1457b.7) con la que Aristóteles nos dio pie a pensar la producción como mimesis, identificándonos con una micro-poética que tiene que ver con los traslados, el llevar hacia otro u otra.

Aquí la imagen primera de la obra indica mimesis de parte del actor que imita acciones; mimesis del personaje que representa a una mujer, sumados a la mimesis de autora, que no habla del travestismo conocido como vestirse de mujer por parte de un hombre, sino de la piel que inviste a cualquier ser. Es entonces que creemos en la mimesis como una *metáforá*, que va creando un tejido de sentidos al que no se puede acceder desde una sola mirada.

Por otra parte se han producido cambios en el texto, dados por los traslados de sentido que se producen al jugar en las improvisaciones de los ensayos: se agregaron dos escenas que no estaban en el texto y que van más allá de las palabras: un baile donde se evidencia la relación de poder, y un té compartido por la pareja central que deja al descubierto las apariencias detrás de lo que no se dice. También se sumaron momentos en que el travestismo se acerca al *drag queen*: el intérprete se muestra en su apariencia femenina pero usa su voz masculinamente exagerada

para seducir a quien se deje seducir del público: “La mujer que al amor no se asoma, no merece llamarse mujer (...)” (canción popular).

Pero hay en este trabajo, una búsqueda de interioridad de un travesti que lo desnuda en su humanidad más que en su cuerpo.

Lila: La piel es la que no puede decir, esta carne rota y empalidecida, amarilla, demorada en la noche de las calles a media luz, demorada en cada vereda odiada de tanta voluntad de bien.

La vida en las calles a oscuras, en la noche que va quitando la frescura a la piel pone en crisis una relación de pareja desgastada que no encuentra un lugar para la vida, para el erotismo perdido. El humor que relacionaba a los personajes (encontrado a través de ejercicios de desinhibición de los actores y actrices) se va cargando poéticamente con una subjetividad develadora de una “angustia cultural que genera el derribamiento de certezas y de saberes”. (Trastoy-Zayas de Lima, 2006: 109)

Gustavo: Eh... él es...

Lila: ¡Ella! Yo! Yo... soy Lila.

Gustavo: No, yo decía que él, él es Marco.

Lila: Claro, ya veo, primero lo primero ¿o la primera?

Marco: Eh... es la primera... vez que estoy con unos artistas, así, en persona... con toda mi admiración y mi asombro... mi...

Lila: Mi casa es esta. Aquí nos va a encontrar...

Gustavo: en nuestro nidito, bah... nuestro atelier, el estudio donde...

Lila: ... donde surgen las luces y la oscuridad, donde la piel es el vestido de todas las miserias.

Los desafíos escénicos también llegan a ser desafíos sociales: no es lo mismo un travesti hombre que un travesti mujer. Generalmente en el primer caso se puede rozar hasta el ridículo tanto del varón como de la mujer representada. Pero ¿qué pasa en el segundo caso? En la representación, Gustavo es interpretado por una actriz. De hecho que parece ser menos seductor y más difícil mimetizar a un varón: no son los aspectos masculinos los que intervienen cotidianamente en la búsqueda de los personajes teatrales. La plasticidad, el erotismo, el maquillaje y el vestuario, feminizados culturalmente no prestan atención a lo masculino. En general, tampoco los personajes travestidos en varón causan comicidad desde el comienzo, a diferencia del travesti-mujer que roza lo ridículo en la mayoría de los casos. ¿Cuestiones de género? Creemos en la desestabilización que producen signos tan relacionados con el moralismo al que tiende la sociedad, a las fantasías reprimidas que disfrazamos y cubrimos permanentemente.

“Aquí hay que sacar a ventilar otra cosa”

“¿Otra cosa?” La idea del otro, de la otra, de lo otro, la alteridad, la identidad que no se tranquiliza con mirar el reflejo de sí en un espejo. El ser de la Postmodernidad se piensa como la *differance*, lo que se deconstruye. Aún la metáfora se retira, *se re-*

trait dice Derrida (1997: 210), es una presencia-ausencia a la vez. El teatro es la mirada de otra escena, esa que deconstruye lo que estamos viendo.

Al mirarme te estás mirando. Mirarnos, encontrarnos. Al hablarme te estás callando... no olvides que al mirarme te estás mirando. Te estás mirando. (Kurapel, 1995: 55)

El espectador mira... ve algo del orden de la realidad: un travesti con su pareja. Algo ha sido enmarcado y allí, como sistema teatral, se producirán fantasmas, aparecen deseos que no estaban previstos. El personaje Lila es un varón travestido que de su ficción ha construido su realidad. ¿Qué construimos cuando miramos al otro, a la otra? Otro aparece... pero lo que nos inquieta no es la ficción de otro, sino que al revelársenos el objeto que somos del otro, aparece el deseo del Otro, la mirada.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

DERRIDA, Jacques (1997). "La retirada de la metáfora". En *Cuaderno gris*, nro. 2, p. 209-238. Recuperado de <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/metafora.htm>.

EURÍPIDES (2000). "Las Bacantes". En *Tragedias III*. Gredos: Madrid.

GRIMAL, Pierre (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

KURAPPEL, Alberto (1995). *La bruta interférence*. Montreal: Humanitas.

PABÓN DE URBINA, José M. (1999). *Diccionario manual griego-español*. Barcelona: Emege.

TRASTOY, Beatriz - ZAYAS DE LIMA, Perla (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

NOTAS

¹ Penteo (*Pentheús*) es un tebano descendiente directo de Cadmo, hijo de Equión y Ágave (...). Su historia se relaciona con el ciclo dionisiaco. Como es sabido, Dioniso es un dios de origen tebano. Después de haber conquistado Asia, decide volver a Tebas, su patria, para instaurar su culto en ella y castigar a las hermanas de su madre. (Grimal, 2008: 420)

² *Skeué*: vestido, traje, equipo; arnés, aparejo; armamento; moda, aspecto, aire. (Pabón de Urbina, 1999: 537)

³ Obra de teatro escrita por Alba Burgos. Puesta en escena por el grupo Nous en Cipolletti, integrado actualmente por Pablo Comes, actor; "Tato" Boggan, actriz y técnica, y Alba Burgos en actuación y dirección.

Escenas de la obra fueron presentadas en las presentes Jornadas, 2011, Universidad Nacional del Comahue. Otra versión de la obra, en formato de audio, ha sido presentada por el Grupo Theatron de la Facultad de Humanidades de la UNCo, dirigido por Margarita Garrido, con la participación de Alba Burgos.

⁴ Con el presente texto comienza una serie de investigaciones sobre obras que recurren al travestismo en escena en Neuquén.

⁵ El grupo Nous surge en Córdoba en 1987 y viene realizando puestas, dramaturgias e investigación teatral en el centro y sur del país. (<http://tetragruponous.blogspot.com/>). Entre sus obras: *Casi absurdo*, *Como Medea*, *Al margen*, *La hermana*, *La manzana de Troya*, *Antigónia*, *Edipo te vas* (estas tres últimas se pueden escuchar en su versión en audio en <http://vocesenescena.blogspot.com/>), video-poesía: *De seres*, *Deméter*, *Distracción*.

BIBLIOTECA TEATRAL HUENEY

Una pulsión hacia la vida

Patricia M. Vaianella¹

*“A Hugo Saccoccia y Emilia Valeri
in memoriam.
A Franco y Marcos Saccoccia
por su amor a la vida”.*

La ciudad [de Zapala] pasó a ser sinónimo de teatro, que es decir “vida”. Y realmente nos alegra y nos conmueve que Zapala pueda ser conocida también por defender la vida.
(Hugo L. Saccoccia)²

Comencemos...

Rendir homenaje a la vida y obra de Hugo Luis Saccoccia (Rawson, Provincia de Buenos Aires, 25 de diciembre de 1949- Ciudad de Buenos Aires, 24 de julio de 2011) constituye, en nuestra opinión, una deuda para quienes desde distintos lugares del país y del extranjero hemos conocido su trabajo generoso y su desinteresada laboriosidad³.

Haremos hincapié en su persona y su producción teatral, así como también en la Biblioteca Teatral Hueney y su Grupo de Teatro con su amplio espectro de actividades.

Hugo L. Saccoccia, un ser multifacético...

Hugo L. Saccoccia. Un hombre que creyó en la cultura y en el ser humano mediante el hacer constante en cada una de las actividades que desarrolló ya como abogado y juez, ya como autor

teatral y teatrista. Su don carismático ofrecía ayuda, atención, solidaridad. Tenía una memoria privilegiada. Rendía culto a sus amigos en todo momento en una conversación, una comida, un llamado telefónico, un email, una carta, al compartir un café. Hombre de palabra y criterio medido. Apasionado por todo lo que sucedía a su alrededor.

Dramaturgo, docente y director teatral, ha sido jurado de numerosos concursos en todo el país especialmente en varios de los convocados por el Instituto Nacional del Teatro, Concursos de Obras de Mar del Plata, de Chaco, de la región Patagónica, del Festival Nacional del Sainete (Buenos Aires). Como autor ha escrito entre otras: *Chau Felisa*, *Cuando la vida es otoño*, *Modelos de madre para recortar y armar*⁴ (esta última representada por más de mil grupos en todo el país y en Brasil, Chile, Uruguay, México, España e Islas Canarias), *Pioneros* (representó al Neuquén en el Festival Nacional de Teatro, Teatro Nacional Cervantes, 1985), *Y mi pueblo dónde está?* fue seleccionada y participó del Festival Iberoamericano “Voces con la misma sangre”, en Buenos Aires, Teatro Regio (tres noches) y Teatro Presidente Alvear (seis noches), año 1992. *El niño y el cura* (representó a Tierra del Fuego en el Festival regional 2002), *Humo de leña verde* (coautoría con Cristina Merelli) fue seleccionada por Teatro por la Identidad (Abuelas de Plaza de Mayo) y se representó en el Centro Cultural Recoleta (agosto-octubre de 2002). En 2010 estrenó en Buenos Aires, *Las González* con dirección de Néstor Romero. H. Saccoccia, en 2009, fue galardonado con el Premio ACE y el Premio de Honor en el Festival Internacional de Teatro de El Cairo (Egipto) 2010.

La biblioteca, un comienzo inesperado...

“Acercar el país, extendiendo los brazos”⁵

Un grupo de teatristas de la región se reunió en Zapala en noviembre de 1984. A la noche, al comprender Hugo, acompañado por Emilia, que necesitaban materiales, textos teatrales para desarrollar sus actividades, hizo la lista de todo lo que tenía en su casa: cerca de trescientas obras. A la mañana siguiente, ofreció lo descubierto. Así empezó a conocerse que H. Saccoccia en Zapala tenía tal o cual obra. Comenzaron los autores a enviarle materiales y él, a su vez, a reenviar lo que le solicitaban otros grupos y/o actores y/o directores. Pensemos que en aquella época no existía Internet y que en nuestras casas nos manejábamos con máquinas de escribir. Con los años, la Biblioteca se convirtió en un importante centro de documentación privado, con más de dieciocho mil títulos que incluyen obras de teatro (preferentemente de autores nacionales), amplia bibliografía en todas las disciplinas teóricas del teatro, videoteca de espectáculos teatrales de toda la Argentina, relevamiento de autores, teatristas y grupos teatrales de la República, un archivo informatizado de siete mil títulos. Esta tarea es conocida y reconocida en todo el país y le ha merecido numerosas distinciones, entre las que cabe destacar: Plaqueta de Reconocimiento del Instituto Nacional del Teatro (1998), Diploma de Honor de la Asociación de Escritores de la Argentina (1996), Plaqueta de Distinción de Argentores (2001), Premio “Teatro del Mundo”, Universidad de Buenos Aires (2002), Premio Nacional Argentores “Enrique García Velloso” (2004). La Biblioteca ha recibido apoyo económico para su funcionamiento de parte del

Instituto Nacional del Teatro, desde el 2000, y de la Asociación Argentina de Autores (Argentores), desde el 2004.

Su actividad se interconecta con la de otras cinco bibliotecas teatrales de Argentina mediante un programa informático, actualizado constantemente por José Montiel de Santa Fe: Mediza de La Plata, Santa Fe de Santa Fe, del Sudoeste Cordobés de Inrville, Córdoba, El Público y Bufano de Resistencia, Chaco.

La actividad de la Biblioteca se ha extendido a otras propuestas:

Grupo Teatral Hueney: fue fundado por un grupo de amigos en 1984. Desde esa fecha hasta el `98, H. Saccoccia dirigió una decena de obras y varios ciclos de *café-concert*. En 2006 Hugo explicaba:

(...) el grupo continúa trabajando con intensa producción, con talleres para gente que se inicia, con cursos de capacitación y otras actividades. (Diario La Mañana de Neuquén, 26/11/2006)⁶

Festival Nacional de Teatro de Humor: el mismo Hugo nos explica las razones de su nacimiento:

El origen de este festival fue luchar contra la apatía que se había generado entre el público y las obras que se representaban en un momento concreto. Fue en 1998, un año muy difícil. En esa época se hacía un teatro denso, hermético. La gente huía de las funciones. Solo se destacaban algunos grupos que hacían las cosas muy distintas como el Periférico de Objetos. Muchos elencos me llamaban y me pedían que les mandara textos de humor.

Que buscara cosas, que les recomendara algo distinto, porque no sabían cómo salir de esa situación. Pensé que los argentinos no podían crear humor. Y escribir humor no es hacer chistes fáciles o caer en lugares comunes, muchas veces de las situaciones más dolorosas puede surgir el humor (...).

Gracias a este festival, el pueblo de Zapala logró mostrar otra cara al estigma de ser el lugar donde se asesinó al soldado Carrasco, un hecho histórico que representó el final del servicio militar obligatorio. Ahora, se puede hablar de teatro, y se lo puede sentir entre cada carcajada de una audiencia dispuesta a sumergirse en casi seis horas seguidas de representaciones, con tal de ser parte del hecho teatral⁷.

Desde el año 2000 se convocó en seis oportunidades el Festival Nacional de Teatro de Humor, en las que han participado prestigiosos jurados, los autores premiados y las obras ganadoras llevadas a escena por grupos teatrales de diversas regiones patagónicas. Las sedes de las representaciones se fueron ampliando así como también el número de obras y participantes. También asistieron algunos espectáculos invitados de otras zonas del país. Las obras galardonadas fueron publicadas periódicamente, con el título de *Teatro de Humor*, subsidiadas por el Instituto Nacional del Teatro. Después de la presentación de cada antología iba Hugo, ciudad por ciudad, pueblo por pueblo, con su automóvil distribuyéndola a bibliotecas y grupos de teatro. Previamente enviaba la Revista del Festival, con una tirada de dos mil quinientos ejemplares. Explica de este modo las razones de esta distribución:

(...) intentamos distribuir en el país antes de comenzar la Fiesta para que teatristas de toda la República conozcan lo que puede hacerse desde una pequeña ciudad patagónica, sin más norte que luchar por un sueño en el que creemos, sin otro combustible que el entusiasmo y la perseverancia y sin otra ambición que consolidar un espacio cada vez más confiable de creación y difusión para nuestros dramaturgos y de participación y producción para nuestros teatristas⁸.

Premios “Emilia” a partir del III Festival Nacional de Teatro de Humor, 2005: se instituyen estos premios para los ganadores de los certámenes: una estatuilla, diseñada y realizada por la artista plástica Suyai Ancina de Junín de los Andes, en homenaje y recuerdo de Emilia Valeri, esposa de Hugo, la que falleciera en enero de 2005.

Para terminar...

En medio de la estepa patagónica, en Zapala -como la llamaron los aborígenes (*Chapadla*: pantano muerto)⁹- se gestó un sueño. Causó un cambio: se convocó a la vida. Nacieron una Biblioteca -la primera en su tipo-, un Grupo de teatro, un escritor, un Festival, un Concurso de obras, publicaciones y encuentros. Lo hicieron un grupo de teatristas junto a Hugo L. Saccoccia y Emilia Valeri. Desconocieron en 1984 cuánto iba a crecer y a germinar. Sus hijos, sus amigos, los autores, los directores, los actores, los investigadores, el Grupo Teatral Hueney reciben, recibimos su legado¹⁰.

Eduardo Galeano lo explica en un pequeño microrrelato que pertenece a *Las palabras andantes*, 1993:

A orillas de otro mar, otro alfarero se retira en sus años tardíos.

Se le nublan los ojos, las manos le tiemblan, ha llegado la hora del adiós. Entonces ocurre la ceremonia de la iniciación: el alfarero viejo ofrece al alfarero joven su pieza mejor. Así manda la tradición, entre los indios del noroeste de América: el artista que se va entrega su obra maestra al artista que se inicia.

Y el alfarero joven no guarda esa vasija perfecta para contemplarla y admirarla, sino que la estrella contra el suelo, la rompe en mil pedacitos, recoge los pedacitos y los incorpora a su arcilla. (“Ventana sobre la memoria”)¹¹

NOTAS

¹ Agradecimiento a Marcos y Franco Saccoccia por las correcciones y apoyo interior. Y a Fabiana Moreno del Grupo de Teatro Hueney por el envío, por correo electrónico, de una reseña de la historia del Grupo hasta 2007.

² Méndez, Mercedes. *Encuentro cumbre en Zapala*. Buenos Aires, *Tiempo Argentino* (08/04/2011).

³ Agradecemos el material enviado por Hugo Saccoccia por correo electrónico (03/04/2011), para la elaboración de este trabajo.

Por otra parte, de la página de la Biblioteca Teatral Hueney en la Web: http://www.bibliotecahueney.com.ar/dejame_que%20_te_cuenta.php hemos seleccionado:

Sáez, Luis Alberto. “Anti *requiem* para Emilia”. Buenos Aires (12/01/2005). Saccoccia, Hugo Luis. “Rincón mágico de la Patagonia”. Zapala, mayo de 2007.

----- “Dejame que te cuente”.

También hemos consultado otras fuentes: *Revistas de los Festivales de Teatro de Humor* 2005-2011.

⁴ Una versión radial de esta obra fue realizada por el grupo Theatron de la Facultad de Humanidades y radio Universidad-Calf. Estrenada en el 2009 en el programa radial *Voces en escena*. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

⁵ En http://www.bibliotecahueney.com.ar/cuarto_festival.php.

⁶ Ivanoff, Heraldó. "La ley del teatro". En *La Mañana de Neuquén* (26/11/2006).

⁷ En <http://aincrit.org/vi-edicion-del-festival-nacional-de-teatro-de-humor.html-->.

⁸ *Ibid ut supra*.

⁹ Raimondi, Cecilio (2007). "La Biblioteca Huéney. Una rosa en el desierto y sus realizaciones". (Sin indicación de fuente).

¹⁰ Reconocimiento de la obra de Hugo Saccoccia, al conocerse la noticia de su fallecimiento:

Alsina, Carlos M. "Adiós a Hugo Saccoccia" (21/07/2011). En *Argentores* (25/07/2011). Recuperado de http://www.argentores.org.ar/08_actividades_novedades/2011/07-25-11_sacco.htm.

Cossa, Roberto "Tito". "Se nos fue un gran tipo". En *Argentores* (29/07/2011). Recuperado de http://www.argentores.org.ar/11_servicios_online/04_ida_y_vuelta/2011/281.htm.

Ivanoff, Heraldó. "La ley del teatro". En *La Mañana de Neuquén* (26/11/2006).

Marull, Gonzalo. "Testimonio. En homenaje al VI Festival de Teatro de Humor". Córdoba, vía email, mayo de 2011.

Otras fuentes, en recursos electrónicos:

Alsina, Carlos. "El gran anfitrión". En http://www.argentores.org.ar/08_actividades_novedades/2011/07-25-11_sacco2.htm.

Fos, Carlos. "Una despedida a Hugo Saccoccia". En <http://aincrit.tumblr.com/post/9041644322/una-despedida-a-hugo-saccoccia-->.

Puyo, H. "El adiós a Hugo Saccoccia". En <http://www.salta21.com/Hugo-Luis-Saccoccia-1950-2011.html>.

Pacheco, Carlos. "Un gran teatrista patagónico". En <http://www.lanacion.com.ar/1392330-un-gran-teatrista-patagonico>.

Diarios, versión online:

- "Falleció el distinguido dramaturgo Hugo Saccoccia". En <http://www.rionegro.com.ar/diario/rn/nota.aspx?idart=671211&idcat=9521&tipo=2>.

- "Murió el dramaturgo Hugo Saccoccia". En <http://neuquenalinstante.com.ar/2011/07/24/murio-el-dramaturgo-hugo-saccoccia/>.

- "Último adiós a Hugo Saccoccia". En <http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2011/7/27/115345.php>.

- "Con la muerte de Hugo Saccoccia se fue un entrañable hombre de teatro". En <http://entretenimiento.terra.com.ar/cine/con-la-muerte-de->

hugo-saccoccia-se-fue-un-entranable-hombre-de-

teat,9d182afa54161310VgnVCM400009bf154d0RCRD.html.

-“Murió Hugo Saccoccia, un gran hombre del teatro”. En <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2011/07/25/escenariosysociedad/SOCI-02.html>.

-“Falleció otro hombre de teatro”. En <http://www.eldiario.com.ar/secciones/cultura/14015-fallecio-otro-hombre-de-teatro-hugo-sacoccia.htm>.

-“Condolencias internacionales para Saccoccia”. En <http://neuquenalinstante.com.ar/2011/07/25/condolencias-internacionales-para-saccoccia/>.

-“Hugo Luis 1950-2011”. En <http://www.salta21.com/Hugo-Luis-Saccoccia-1950-2011.html>.

-“Adiós a Hugo Saccoccia”. En http://www.argentores.org.ar/11_servicios_online/04_ida_y_vuelta/2011/281.htm.

¹¹ Galeano, Eduardo (1993). “Ventana sobre la memoria”. En *Las palabras andantes*. México: Siglo XXI.

EN RECUERDO DE HUGO L. SACCOCCIA

Alejandro Finzi¹

*“Hamlet- yo no valoro mi vida más que un alfiler,
y en cuanto a mi alma, qué podría ocurrirle
siendo como es cosa inmortal”.*
(Shakespeare, *Hamlet* I, 4)

Conocí a Hugo Saccoccia en Cutral-Có, en 1984. Coordiné en aquella localidad el primer taller de dramaturgia de la provincia. Él llegaba desde Zapala, adonde se había radicado con su esposa, Emilia, en 1980. Hacía el viaje con Daniel Massa, autor cordobés, también radicado en esa localidad. Un grupo de escritores de la ciudad aportaba entusiasmo y así, semana tras semana, trabajábamos en la escritura teatral, rescatando historias y ensayando fórmulas de estructura. En ese grupo estaba también Graciela Mayet, hoy docente en nuestro Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades. Los participantes leían sus textos, los comentábamos, comprobábamos los avances en los materiales, sus complicaciones, sus hallazgos y sus puntos de fuga. En ese taller comenzó a dibujarse un universo de nociones dramáticas, las de un Aristóteles patagónico, llevado por el ventarrón y la distancia. Luego del trabajo, Saccoccia, Massa y yo nos íbamos a cenar al restorán del hotel Tortorici. Era el encuentro culinario de tres gordos, amantes de la mesa bien tendida y consistente. La charla se hacía larga y generosa.

Entre todos, era Hugo quien llegaba con un bagaje de experiencia. En Córdoba había pagado sus estudios de abogado trabajando como prestidigitador e ilusionista y al taller traía consigo su *Chau, Felisa*, su *Cuando la vida es otoño* escritas en Zapala. En el

taller escribió las páginas de *Pioneros*, saga dramática que relata, en clave poética, la historia de la familia Trannack que, en 1913, había llegado al valle zapalino desde Londres. La obra fue una revelación, dio carta de identidad al grupo Hueney y llegó de la mano del actor Jorge Villalba, radicado en San Martín de los Andes, a la ciudad de Buenos Aires, al Teatro Nacional Cervantes. *Pioneros* se inscribe en aquel grupo de obras que, en la década del '80, señala la existencia de una dramaturgia argentina, una dramaturgia nacional configurada a partir de las diferentes regiones culturales. No es solo una obra excepcional por sus méritos dramáticos y poéticos; lo es porque con ella emerge un teatro que se escribe en términos de una historia y una geografía que no es la del “río junto a la ciudad inmóvil” como quería Mallea, sino otro, distante, hecho de saberes y memorias, que no aparecían por entonces inscriptos en el manual de la historia oficial. Lo he dicho y escrito otras veces, creo que el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. En esta dirección, *Pioneros* ejecuta un programa estético que abre la dramaturgia argentina a una escucha de sus voces diferentes, encontradas, diversas, divergentes, plurales, desiguales. El país se convierte en escenario, quebrando la noción identitaria que vincula el puerto con un excluyente retrato cultural de lo que se considera “argentino”.

Modelos de madre para recortar y armar viene a confirmar lo que acabo de decir. Esta obra es la más puesta y representada de la historia del teatro argentino. Se reía Hugo cuando, con envidia, yo le preguntaba por cuántos montajes andaba: él ya había perdido la cuenta. Ni siquiera *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún tiene tantas puestas. Los varios centenares de estrenos, su difusión,

280

las decenas de miles de espectadores que ha tenido hacen de *Modelos de madre (...)* un fenómeno excepcional y único. Saccoccia está pensando en sus estudiantes del secundario de Zapala, cuando era profesor de Historia y de Instrucción Cívica a comienzos de los '80: un teatro que permita a los adolescentes explorar el idioma, "su" idioma, su tiempo, sus matrices conceptuales e identitarias. El texto está impregnado de un humor incisivo y fresco, en una clave dramática que permite a actores y directores montarlo y desmontarlo para generar multiplicidad de formatos escénicos más allá de la diversidad y peculiaridad propia de cada espectáculo. Esto es, la obra llega a la escena nacional e iberoamericana desde la periferia, los arrabales del mundo; llega desde una escritura focalizada en los hacedores del hecho teatral, los adolescentes, sin academia y a puro disfrute y placer; llega discutiendo el saber de una dramaturgia que escribía sus conocimientos con tinta prepotente y consagrada, nunca inocente.

Modelos de madre para recortar y armar sigue interrogando el escenario, haciendo de él taller de ensayos y laboratorio de experimentación, escuela y foro, donde cabe la virtuosidad y la impericia enamorada de cientos de actores que descubren el arte teatral.

Otra gran aventura de Hugo Saccoccia fue su labor como animador de eventos culturales. Claro está, es muy citada, estudiada y evocada, aquella que lo vincula a los grandes eventos teatrales zapalinos, desde los encuentros provinciales a los festivales de Humor. Pero quiero referirme a uno de esos eventos que tal vez sea menos conocido. En 1992, entre el grupo teatral Hueney y la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del

Comahue organizamos el I Encuentro de Pedagogía Teatral del Norte Patagónico. Naturalmente, a ese primer encuentro iba a sucederle un segundo, un tercero, soñábamos con Hugo. Claro está, eso nunca sucedió. Pero aquellas jornadas son memorables: reunimos a docentes de las escuelas de Bellas Artes de Neuquén, del Instituto Nacional de Artes de General Roca, de la Escuela Municipal de Teatro de San Martín de los Andes y a talleristas independientes de las dos provincias de la región. Confrontamos experiencias, recorridos, formatos curriculares. Formulamos propuestas de integración, constatamos la orfandad generalizada frente al Estado. Y también, algo que es muy importante y que está bien instalado en la comunidad educativa de las dos provincias: trabajamos en el diseño curricular del teatro en la escuela, en los perfiles de integración de la institución educativa y el teatro. Trabajamos entonces para que la Escuela comprenda que el lugar del teatro en la educación excede largamente el espacio recreativo. Eso está muy bien, pero la práctica teatral es también un alimento muy saludable para los chicos y los adolescentes: es un material irremplazable para el desarrollo de su pensamiento simbólico. Es un descomunal territorio para la expresión oral, musical, corporal, escrita de los estudiantes, territorio que no necesita de recetas y que facilita la integración grupal en una sociedad que pretende exactamente lo contrario para los jóvenes. Contra la uniformidad, el teatro ensaya lo diverso, lo multiforme. Estas reflexiones circularon en aquel encuentro zapalino y fueron pioneras en el espacio de la reflexión de la pedagogía teatral de nuestra región.

También mucho se ha escrito sobre el papel que tuvo y tiene la Biblioteca Teatral Hueney en la difusión de la dramaturgia

nacional. Desde su fundación la biblioteca prestó un auxilio descomunal a grupos teatrales, a docentes, a investigadores. Todos hemos sido beneficiarios de la acción generosa y humanista de Hugo Saccoccia. Su generosidad no tiene igual, y los premios y distinciones nacionales e internacionales que recibió, desde el Neuquén hasta la República de Egipto, son el testimonio de un quehacer todavía más importante y que difícilmente pueda reemplazarse. Hugo empeñó su economía personal en esa gigantesca labor de difusión. Su tiempo personal y familiar, además. Estos dos últimos años ofreció a Argentores su experiencia para ayudar a los dramaturgos radicados en las provincias con los problemas de la institución. Lo hizo al precio de su propia salud y sus propias energías. Un gesto de amor de un Quijote del teatro.

En el entierro, su grupo de teatro, actores y dramaturgos de la región. Y el silencio total de las autoridades políticas de la Provincia del Neuquén. Ni una palabra de reconocimiento para uno de los referentes culturales de la Patagonia más importantes de nuestro tiempo. Saccoccia se fue con Emilia, al cielo de los creadores, al cielo de los ingenuos, al cielo de los soñadores.

NOTA

¹ Estas palabras del Dr. Alejandro Finzi (18/09/2011), fueron leídas en el acto de homenaje al Dr. Hugo Luis Saccoccia, realizado en el marco de las III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén, el 14/10/2011, Universidad Nacional del Comahue.

PARTÍCULAS DE SAL DISEMINADAS...

Natalia Sardiello

Estas páginas pretenden reconstruir las primeras impresiones, en un registro de las huellas y marcas que dejó en mí la expectación de la obra *El club de los suicidas*, con autoría y dirección de Pablo Todero. En este intento por ordenar las percepciones enmarañadas focalizo una secuencia y un elemento en particular de los tantos puestos en juego. Al reconocermé como espectadora desde un rol activo, me dejó atravesar por la siguiente experiencia convivial que relato a continuación.

A poco tiempo de iniciada la obra, luego de la situación del velatorio con el posterior diálogo entre el presunto difunto y los demás personajes, se presenta otra escena que me impacta casi con la misma intensidad que la anterior.

Así la describo: en la parte posterior del espacio escénico, hacia la izquierda y frente a la grada donde estoy ubicada, observo un símil de pared que se encuentra suspendido y empapelado con notas necrológicas. Hay otros elementos que también forman parte de la ambientación: fósforos, píldoras y algunas sillas, neutros al comienzo, sin demasiadas referencias ya codificadas. Será más bien mi tarea como espectadora, cargarlos de sentido.

Continuo con la descripción: en este marco, uno de los personajes femeninos, vestido con camisola azul, de rodillas, se levanta y esparce dejando caer un elemento que por el sonido intuyo que es sal gruesa... en abundante cantidad dispersa por el suelo y rodeando a la actriz. Estas imágenes fueron las que más impactaron en mi horizonte de atención y expectativa.

La obra continúa pero, en vez de consolidarse como una unidad de tiempo y espacio, se despliega y extiende por diferentes momentos y escenarios. Los diálogos cruzados alternan con instancias de agobio y tensión en contrapunto con algunos pocos escapes como líneas de fuga que la risa libera.

La muerte, y más trágicamente el suicidio, es el conflicto de cada uno de los personajes. También es lo que los convoca como grupo. Lo percibo desde un primer momento y lo recuerdo en función de un después que ya era anunciado: la muerte siempre estuvo rondando.

Y nuevamente se reitera “mi” escena: la mujer que, de rodillas e inclinada, se levanta y esparce la sal... Ya no recuerdo bien los parlamentos y tampoco interesa. Lo que sí importa es que esta imagen es el acontecimiento teatral que cautivó mi atención. A esos granitos de sal esparcidos, vestigios de sentido, los evoco como recuerdo o premonición de la muerte. Eran para mí los indicios que me habrían de ofrecer pistas de significados. A su vez estos indicios también se hallaban dispersos y fragmentados. ¿Qué representaban? ¿Cuál era la función que cumplían en el interjuego de imágenes y en la trama de significados? Aún no sabía si eran metáforas de vida o de muerte, y en esa puja entre dos pulsiones antagónicas yo quería creer y esperaba que apelaran a la vida. Pero el desenlace no plantea ninguna resolución predeterminada sino que, por el contrario, queda abierto.

En la escena final: quien yo creía que representaba la muerte va recorriendo el espacio.... Por turnos se aproxima a cada personaje, lo rodea (¿lo cerca?) y esparce los granitos de sal gruesa a su alrededor: el personaje cae, se derrumba y yace desplomado

en el piso... Finalmente, solo queda por acercarse a un personaje femenino y es entonces que se estrechan en un abrazo pero ahora es ella la que se desploma y cae. Y es que si bien la muerte era previsible, no lo era esta muerte.

La obra termina, yo permanezco incómoda e inquieta. Como en esta ocasión, seguiré revisitando aquellas escenas... Insistiré en buscar los sentidos aún dispersos, sin descuidar el disfrute de la búsqueda...

SILLAS MELANCÓLICAS
FÓSFOROS SIN ENCENDER

Nora Mantelli

Las sillas iluminadas captaron mi atención totalmente. Su forma estilizada, metálica, con respaldo de tejido nido, sus terminaciones ovales o esféricas acordes al aspecto longilíneo, protagonistas de la música ya dispuesta para recibir a los espectadores invitándolos a sentarse, a escuchar y, por otra parte, partícipes del silencio actoral inicial. Índices de melancolía en sus diversas aproximaciones: tristeza, aflicción, pena, pesadumbre, pesar, nostalgia, añoranza, morriña, postración, languidez, decaimiento, entristecimiento, hipocondría, murria, depresión, desabrimiento, disgusto, taciturnidad, patetismo, saudade. Tematización contraria a la alegría y a la ilusión, anticipan el eje enmascarado en el título. El enunciado *El club de los suicidas* ablanda su contenido. Juega al chiste efectivo por el choque de términos produciendo un resultado inesperado. Es contradictorio que un club, una asociación creada para la consecución de fines culturales, políticos o deportivos, se cree para aglutinar gente con propósitos autodestructivos que, por otra parte, haría muy difícil mantener o aumentar el número de socios activos. En otro orden, serían supuestos sujetos con rasgos de apatía y no del entusiasmo de formar un club, de encontrarse con otros.

Ahora bien, ese título “sonaba”... y apareció Stevenson con su novela comedia negra pero también Casona con *Prohibido suicidarse en primavera*, y aire de Roberto Arlt en alguna parte no muy definida...

Y un poco más acá, sin solución de continuidad, la melancolía convocada desde los materiales propios del descanso se ironiza en las acciones quebradas de los personajes actuantes, que entre risas nerviosas y angustias palpadas... ¿cuentan sus historias?... ¿Objetivan sus dudas...? ¿Dónde están...? ¿En el limbo sin existencia...? ¿En ninguna parte...? ¿En el final del fin...? ¿En el pasaje del ayer al hoy o de volver al futuro?

Creemos que este acontecimiento teatral, como señala un estudioso, pertenece a...

(...) ese teatro que insiste en su materialidad expresiva y en lo sensorial, que busca construir las acciones frente a los espectadores, acciones que actúan directamente sobre la percepción del espectador, un teatro que busca una intensificación de la experiencia. (De Marinis, 2003)

Desde nuestro espacio, sentados/as en las sillas butacas, intentamos saber, poner el foco, “ocularizar” la forma de organización de la mirada del otro como un ejercicio de espectadores en un laboratorio de percepción, es decir, arriesgando conexiones o embragues entre los efectos del texto dramático y lo expectatorial a través de la obra y en medio de nosotros.

Nos atrae esta cuestión de la horizontalidad política, ver cómo juegan las afecciones de lo espectacular desde el concepto tradicional de catarsis a los interrogantes contemporáneos o pos, sobre qué sentidos tiene o no tiene o se crean en el ojo que mira frente o dentro del acontecimiento teatral como totalidad.

La totalidad es el nivel en el cual cada espectador va a extraer los significados. En el cual hay una elaboración precisa del actor para crear imágenes, asociaciones en el espectador, para dirigir su (a)tens(c)ión hacia perspectivas inusuales o inesperadas. (Barba, 1986: 13)

Decía el viejo griego que la compasión y el temor pueden nacer del espectáculo pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor. (Aristóteles, *Poética* 53b.1-3)

El otro elemento que me resultó sustancial fueron los fósforos sin encender, acumulados o esparcidos, reunidos o diseminados pero siempre latentes, algo casi insignificante con una desmesurada potencialidad de muerte. Un detalle que dice más que el propio detalle.

Encontré en algún lugar de la publicidad que anuncia el espectáculo: “Puedes destruir tu vida cada vez que eliges”. Y es que las historias de los personajes se adaptan a cada cual, a cada uno, a cada una, a los observadores y a los actantes. O mejor, no son las historias sino las pasiones que movilizan las acciones de los posibles fragmentos de relatos.

Y eso lo vi en otros espectadores. De reojo observé la complicidad de varios con los personajes, ya mostrando caras de identificación, de desazón o catárticas. Sorprendidos cuando se levanta el muerto, se reían y se conmovían según qué parlamento y personaje los convocaba.

Hacia el final, observé rostros concentrados, en una búsqueda de algo que no se encuentra... ¿Alguna respuesta para calmar el desasosiego? Y sobre todo al concluir la obra, nadie se

iba... Parece que el peso de las acciones en tensión impedían los movimientos.

Una curiosidad de espectadora es saber cómo percibieron los actores al invisible público, al espectador, el director que no se ve en su rol y sin embargo se encargada de tomar ¿todas, muchas, pocas? decisiones y se responsabiliza de la unidad armónica de una producción.

Y una intriga: ¿Qué se disfruta más, el resultado frente al público o el proceso de producción?

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Madrid: Gredos.

BARBA, Eugenio (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: Grupo Editorial Gaceta.

DE MARINIS, Marco (2003). Recuperado de www.dramateatro.arts.ve. Septiembre - 2003.

LA MIRADA

en

El club de los suicidas de P. Todero

Margarita Garrido

*“Ver, abre todo el espacio al deseo,
pero al deseo no le basta con ver”.*
(Starobinski, 1961: 2)

El ojo se acomoda en la penumbra de la sala y, desde su atalaya, acecha la escena. Tras ese acto de empoderamiento duda... ¡Ver puede ser un acto peligroso...!¹

Puedes destruir tu vida cada vez que eliges.

Una generación fragmentada, con dificultades para comunicarse y expresarse. Los personajes nos hablan de sus búsquedas y sus pérdidas. Con una estructura rizomática, donde todo se va entrelazando, y lo interesante nunca es la manera como alguien empieza o termina (...). Lo interesante es el medio, aquello que ocurre en el medio (...). (Programa de *El club...*)²

Se trata de *El club de los suicidas*, escrita por Pablo Todero, y estrenada con su misma dirección por el grupo Crash Teatro³, en la sala Ámbito Histrión, en Neuquén, en el 2010.

En el afiche se observa a un bebé-muñeco sentado sobre un cúmulo de sal junto a un paquete de galletitas, a su izquierda, tres cajas de fósforos entre sus piernas y, al alcance de su mano derecha, dos cajas cuyas píldoras están dispersas, a mano, como medicación para trastornos de ansiedad⁴.

Su título parece anunciar la temática, sin embargo quien vaya con esa expectativa se equivocará de lugar. (Diario Río Negro, 05/67/2010)⁵

¿Cuál fue la génesis del texto literario? ¿Acaso P. Todero se motivó en la homónima película española, estrenada en el 2007 con la dirección de Roberto Santiago? ¿Conocía, acaso, la novela homónima del escocés Robert Louis Stevenson (siglo XIX) a la que la película remite?

Es una creación colectiva. La dramaturgia es del director que es Pablo Todero. Esto surgió a partir de improvisaciones con una temática que él nos propuso que es hablar sobre el suicidio, sobre la muerte, sobre la vida, sobre un montón de tópicos. Y en base a esas improvisaciones él fue registrando los textos que nosotros decíamos y dándole forma en una dramaturgia final que terminó siendo el texto definitivo de *El club* [dice uno de los actores, G. Lioy]. (Reportaje radial LU5, Neuquén)⁶

Pero hasta llegar al texto espectacular hubo un “largo y difícil” proceso dramático.

Para mí fue nuevo este tipo de proceso porque no trabajo con improvisaciones. Al principio fue raro. Hubo como conflictos internos de cómo resolver. Pero siempre con la confianza en Pablo, con la visión que él tenía de la obra. Fue interesante y llevó mucho tiempo de trabajo [dice G. Lioy].

III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén

Fue un proceso largo y difícil en el cual los actores tuvieron que depositar su confianza. Tuvieron que creer mucho en el proyecto, que es lo más complicado, sobre todo en procesos largos (...). La obra se va formando después de los primeros dos meses, cuando empiezan a encontrar un ritmo los ensayos y empieza a aparecer parte de la idea de lo que es la estructura de la obra [dice P. Todero]. (Diario La Mañana de Neuquén, 05/06/2010)⁷

Tiempo después de aquel estreno de 50 minutos quedan las huellas de “cinco historias” y “el vacío”.

El club de los suicidas le pide al espectador estar activo para ir armándose su historia en base a lo que van a ir mostrando los sujetos en la escena [dice G. Liroy]. (Diario La Mañana (...), *idem.*)

En el espectador, más bien en esta espectadora, la memoria va construyendo la escena de un cadáver y tres personajes. No... cuatro. El cadáver, ¿es un personaje? No; aunque en esta obra, sí. Entonces, cinco personajes con la joven de la escena de la izquierda que, a menudo, parece actuar desde otro cronotopo. Por último, seis personajes, con ese que entra y sale de la retroescena, ojo mudo que apunta a un club muy particular.

Todos rondan los treinta años de edad y son parte de una generación fragmentada. Y a pesar de tener eso en común, no se relacionan en ningún otro punto. (Diario Río Negro, *op. cit.*)

Ante la puesta en escena de un cadáver que finalmente muere -parece absurdo, ¿no?- mi mirada se concentra en dos escenas que afectan no solo la relación escópica, advertida en el ámbito escénico, sino incluso la relación espectral que enlaza la escena y la platea.

Lo interesante es el medio, aquello que ocurre en el medio (...). El medio no es una medida, sino por el contrario un exceso. Es por el medio que las cosas crecen. (Programa de la obra)

Atendiendo a un complejo despliegue de miradas, en la puesta en escena de mi memoria impactan las huellas que surgieron aproximadamente en la mitad de *El club de los suicidas*. Así pues, dos personajes femeninos, como autómatas que ensamblan sus partes con la lógica del montaje, se instalan en el centro, una pegada a la otra aunque mirando frentes opuestos. Figura bifronte, con dos cabezas, dos bocas y dos pares de ojos. Ojos que no se ven, bocas que no se escuchan mirando el espejo ciego de los muros laterales. Esa especie de máquina humana, de perfil ante mis ojos, me impacta en su fragmentación pues una mitad excluye a la otra. Tal negación de la alteridad, en la doble dimensión visible y audible, parece develar el fantasma de la muerte del otro. ¿Homicidio? Más bien... de la muerte del otro que está en nosotros. ¡Suicidio! Precisamente en esa escena descubro, a manera de metáfora, el fantasma del suicidio.

El Club de los suicidas es solo una denominación, una manera a priori de nombrar un espacio abstracto. El

suicidio aparece aquí como una excusa para convocar a estos personajes a escena. (Diario Río Negro, *op. cit.*)⁸

Pero..., quién construye la metáfora. ¿La puesta en escena? Tal vez, la relación espectral.

Apuntamos a un espectador no tan pasivo sino que participe un poco más en decodificar estas historias y tal vez elegir a un personaje y seguirlo a lo largo de la obra (...), [dice G. Liroy]. (Reportaje radial, LU5, Neuquén)

En el archivo de mi memoria es posible que se hayan montado las huellas de las tres oportunidades en que, durante 2010 y 2011, asistí a la puesta en escena. Entre el primer y el último encuentro convivial pasó casi un año. Tal vez por eso en el registro de aquella primera ocasión no encuentro la figura bifronte. ¿La propuesta escénica fue cambiando? O tal vez ocurra eso de “no se ve si no se mira, y, si no se quiere ver, no se ve”⁹. Entonces ¿cuántas veces hay que mirar? ¿De cuántas maneras hay que mirar? ¿Acaso el espectador tiene que convertirse en una especie de Argos, monstruo de múltiples ojos, y, además, tener una mirada de lince, como Linceo?¹⁰ Y... lo que registra su mirada, qué anclaje tiene con la “escena originaria”¹¹. ¿Quién se hace cargo de la puesta en escena de la ausencia tras las efímeras huellas de la presencia escénica? ¿Cuál es el rol del espectador en esa otra escena de la memoria? En la incertidumbre queda la certeza de que aquella metáfora me develó la obra. Pero, claro, ahora, después de que la

vi tres veces. ¿Vi o miré? “No se ve sino lo que se mira”, afirma M. Merleau-Ponty¹².

En ese complejo proceso de recepción y producción hubo un acto de re-conocimiento, porque resulta evidente que lo que ahora veo no lo había visto. ¿Acaso la mirada motiva un *continuum* que incluye mirar-ver-saber? Parece que la relación espectral - sensorial y cognitiva- se hubiera potenciado con el tiempo siendo, entonces, la mirada del tiempo, y ¿por qué no? la mirada del deseo, la que actúa en la otra escena, en la escena de la memoria. En tal sentido, tal vez como espectadora me haya distanciado de la realidad de la representación, identificada con la realidad del acto de representación como acto especular y de especulación.

Se puede hablar, y no metafóricamente, de una dramaturgia (activa) del espectador refiriéndose a las varias acciones/operaciones receptoras que cumple en el teatro: percepción, interpretación, apreciación estética y así sucesivamente. (De Marinis, 2005: 117)¹³

En definitiva, la propuesta escénica de *El club de los suicidas* estuvo allí, desde hace varios meses, esperándome tras una primera cita de cincuenta minutos a la que había concurrido pero me había olvidado. Hummm... con espectadores/as así, la relación entre la escena y la platea parece estar en crisis. ¡Sí! Me había olvidado de aquel primer encuentro con el fantasma del suicidio. ¡In-creíble! Claro, ahora que lo descubrí, volvería a verlo. Pero él... ¿será el mismo?, y yo... ¿seré la misma? Hummm... entre la puesta en escena y mi expectación hay una zona de riesgo. ¡La mirada...!¹⁴

Y aquella relación dejó una huella. ¿Extraño, no?, porque el teatro es efímero -me dirán. Pero la metáfora queda -les contestaré. Y... en eso consiste la producción del espectador -me dirán. El ciclo se cierra con él. O tal vez no... Pues, si el ciclo de la recepción se recicla, hay un *continuum* en el circuito de la producción teatral...

Pero estoy dando vueltas para evocar la seducción de una última mirada. ¿La del ojo de la Medusa?¹⁵, sí... tras la pulsión de mirar y ser vista. Fue casi al final, cuando un personaje quedó convertido en estatua, precisamente antes de su muerte. Su mirada atravesó el espacio de veda y, desde la platea, me sentí petrificada. Hummm... “(...) la mirada sobre un cuerpo estático es intolerable (...) porque remite al cuerpo muerto, al cadáver”¹⁶. Sin embargo no pude resistir esa mirada, incluso con un alto grado de empatía. ¿Qué vi? En ese doble juego de miradas, el rostro del otro fue disolviendo sus máscaras y yo, quizás, también las mías. Y en ese doble acto especular desapareció el personaje. Desapareció el actor. Desapareció el espectador. Desapareció la relación espectadorial. La relación escópica alcanzó su grado cero. ¡No hay representación! ¿No hay teatro? “(...) hay teatralidad allí donde se juega a sostener la mirada frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de dominar la mirada del otro (o del Otro)”¹⁷.

La escena es sustancialmente un lugar de encuentro de miradas. Miro al actor que mira mi vacío. El rostro del actor hace de espejo para mi mirada. (Breyer, 2005: 19)

Extraño acontecimiento el de verse en el escenario-espejo. El actor parece renunciar a interpretar a otro y se cita a sí mismo. ¿Elemento escénico de carácter autorreferencial? “Yo actúo; luego, soy” podría gritar el *hypocrités* al *theatés*¹⁸.

Ahora que lo pienso, esa escena se distingue de la anterior por su oposición. En efecto, la escena de la figura del doble, que consideré metáfora del suicidio, potencia la visión de la di-visión entre identidad y alteridad. Frente a esa negación del otro, en cambio, en la escena final surge el deseo de comunión, el deseo del otro promovido desde el “área de veda”¹⁹. ¿El deseo del otro en un club de suicidas? Con la mirada del actor congelada en el espectador parece estar en crisis la frontera entre ficción y realidad negando el acto de representación teatral, afirmando el acto de acontecimiento vital. Esta dilución de la frontera entre la escena y la platea sucedió precisamente antes del suicidio del personaje. Murió el personaje. Des-apareció el actor. Des-apareció el espectador. Y en ese hueco de significancia me descubrí...

Entonces... ¿qué máscara es el espectador?²⁰

BIBLIOGRAFÍA

- BREYER, Gastón (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- DE MARINIS, Marco (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- GEIROLA, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77)*. Buenos Aires: Ediciones Gestos. Colección Historia del Teatro IV.

GRIMAL, Pierre (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1986). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós, [1964].

STAROBINSKY, Jean (2002). *El ojo vivo*. Valladolid: Ediciones Galimard, [1961].

NOTAS

¹ Estos comentarios tuvieron su génesis en el Taller de “Formación de espectadores”, en el marco del Proyecto de Extensión: *Teatro-Educación*, de la Universidad Nacional del Comahue, aplicado en la Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén, segundo cuatrimestre del 2011.

Una de las tres propuestas escénicas seleccionadas para ese taller, fue *El club de los suicidas*, cuyo texto literario recibió el premio Teatro del Mundo a la Dramaturgia 2010, otorgado por el Centro Cultural R. Rojas, UBA. Escrita y dirigida por Pablo Todero con el grupo Crash Teatro, se estrenó a mediados del 2010 y ese mismo año fue seleccionada en la Fiesta Provincial de Teatro. Estuvo en escena también durante el 2011.

Otras referencias sobre *El club de los suicidas*, en su blog: elclubdelossuicidas-nqn.blogspot.com/. Y sobre su director, en <http://www.alternativateatral.com/persona115415-pablo-todero>.

² La información forma parte del programa. Y las imágenes fotográficas de Emiliano Ortiz son contundentes, en el blog de *El club...*, *op. cit.*

³ Esta propuesta escénica le sucede a *Criminal* de Javier Daulte, también con la dirección de P. Todero, estrenada en el Teatro del Viento, Neuquén, 2009. Ese mismo año, *Criminal* participó en la Fiesta Provincial del Teatro y fue seleccionada para la XXV Fiesta Nacional del Teatro en La Plata (2010). Más datos en <http://www.alternativateatral.com/obra14517-criminal>. También en <http://criminal-nqn.blogspot.com/2009/08/nota-en-diario-la-manana-de-neuquen.html>.

También en 2010, P. Todero actuó en *Fuera de cuadro* de Javier Daulte, con la puesta en escena y dirección de Gustavo Lioy, obra estrenada en El arrimadero, Neuquén. Más datos en <http://www.alternativateatral.com/obra17767-fuera-de-cuadro>.

En el 2009 P. Todero estuvo a cargo del diseño de luces y sonido en *Las estúpidas de siempre.... Vol. 2*, idea y dirección de G. Lioy, estrenada en El arrimadero, Neuquén. Más datos en <http://www.alternativateatral.com/obra15209-las-estupidas-de-siempre-vol-2>.

Mientras tanto, P. Todero está próximo a estrenar *Lo que odio del amor*, en El arrimadero, octubre de 2011, también con el grupo Crash Teatro.

⁴ Ver el afiche en el blog de *El club...*, *op. cit.*

⁵ Nota del diario Río Negro: “Fragmentos de una generación”, en <http://www.rionegro.com.ar/diario/rn/nota.aspx?idart=381460&idcat=9544&tipo=2>.

⁶ Reportaje radial en LU5, Neuquén, programa “Doble sentido”, en <http://goear.com/listen/ccdf71/El-Club-de-los-Suicidas-Gustavo-Lioy-Ventoso>. A continuación se transcribe gran parte de los comentarios de G. Lioy:

Respecto de la estructura y contenido de la obra, dice: “(...) La obra tiene una estructura rizomática. Es un rizoma. O sea, es una raíz donde todas las partes se van bifurcando cada vez más pero todas las partes tienen que ver con este todo. Hay relación entre todas las partes. Estos personajes, si bien no se conocen antes de esta instancia, hay toda una serie de coincidencias que tienen que ver con esta búsqueda de calmar la soledad, de calmar la frustración (...) El suicidio, en realidad, es una excusa. Hablamos también de un montón de otras cosas. Me parece que, a partir de la muerte, hablamos también de la vida y de ese vacío que sienten esos personajes. Teníamos muchas ganas de hablar de esto y con una obra que tiene un lenguaje distinto a lo que veníamos haciendo, que lo anterior fue *Criminal*, una obra de Javier Daulte, donde había un texto ya escrito (...)”. Respecto de la génesis del texto literario, dice: “Muchas de las cosas que decimos son textos nuestros. Son frases que nosotros decimos en los ensayos (...). Entonces nos toca muy de cerca a nosotros también como actores de la obra. (...) Acá hay un tratamiento de lo que hace al afuera de *El club de los suicidas*, que es muy interesante. Es lo que hace Waly Barros (...), cae el afuera como a bajar un poco a tierra”.

Y por qué un “club”, ¿acaso metáfora de nuestra sociedad?, dice: “¿Por qué están acá? Estos personajes vienen a resolver esta cuestión del suicidio que no lo pueden resolver solos. Tienen la decisión tomada pero no pueden dar ese paso, entonces vienen a este lugar a poder concretar este hecho o no (...)”.

Respecto de otros lenguajes, dice: “Es un solo acto. Tiene mucha música. La música es de Juan Fort y Héctor Navarro que la compusieron especialmente a partir de presenciar los ensayos de la obra. La música es un lenguaje más dentro de esta obra, que también la música cuenta. No solo la música sino también los sonidos que hay. Hay un sonido muy ambiental que tiene que ver con narrar la historia. Las luces que hace Inés Hidalgo son unas luces increíbles, con muchas luces específicas, con climas también. Yo creo que es una obra donde todos estos recursos hacen a contar esta historia. Es una obra que tiene muchas imágenes. (...) Y... fueron muchos meses de trabajo para llegar a esto y que esté realmente redondo el proyecto que queríamos mostrar, que a la gente le guste, que sepa que no va a ver una obra como fue *Criminal* (...)”.

<http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2010/6/5/67480.php>.

⁸ “A pesar de llamarse *El club de los suicidas*, los personajes no hablan todo el tiempo del suicidio. ‘Se habla más de la vida que de la muerte. Acá la muerte aparece como un *item* que nos hace reflexionar sobre todo. Los personajes hablan de todo y será el público quien termine armando su propia historia, tomando o dejando lo que para cada uno sea significativo’ comentó Gustavo Lioy, uno de los actores”. Diario Río Negro, *op. cit.*

⁹ Breyer, 2005: 377.

¹⁰ Según una versión, Argo(s) tenía “una infinidad de órganos visuales distribuidos por todo el cuerpo”. Y de Linceo se dice que formó parte de la expedición de los Argonautas gracias a la agudeza de su vista pues veía “a través de una tabla de roble”. También se lo considera el primer minero por su “reputación de ver hasta por debajo del suelo”. (Grimal, 1994: 46 y 325)

¹¹ Esta expresión puede pensarse en su doble sentido. En particular, G. Breyer establece una relación entre la puesta en escena y la “escena originaria” en términos del psicoanálisis, como si toda situación personal estuviera automáticamente inserta en un esquema patrón tetradimensional que encierra al Padre y la Madre, por un lado, y al Hijo, por otro; asimismo, al Director, Autor y Actor, por un lado, y al Espectador, por otro. *Op. cit.*, p. 384.

¹² Merleau-Ponty, 1986: 15.

¹³ “En esta concepción pragmática de la relación teatral, el rol del espectador se revela siempre como decisivo, siendo este, en suma, el único y verdadero realizador de las potencialidades semánticas y comunicativas de la representación”. (De Marinis, 2005: 197)

¹⁴ “Porque hay mirada hay ojo y visión” -afirma G. Breyer- en el sentido de que la mirada no es producto del ojo sino que la mirada hace al ojo. *Op. cit.*, p. 373.

¹⁵ Medusa es una de las Gorgonas: “Sus ojos echaban chispas, y su mirada era tan penetrante, que el que la sufría quedaba convertido en piedra. [Las Gorgonas] constituían un objeto de horror y espanto (...)”. Grimal, *op. cit.*, p. 217.

¹⁶ Geirola, 2000: 44.

¹⁷ *Idem*, p. 44-45.

¹⁸ En el teatro griego antiguo, *hypocrités* designa al actor y *theatés*, al espectador, vigía de la escena, según el verbo *theáomai*, cuyo campo semántico conlleva la referencia a una compleja interacción de miradas que desde las gradas penetran en la otra escena desde donde, sin embargo, recibe una mirada enmascarada, la del *hypocrités*, simulador, según el verbo *hypokrínomai*, por lo que, tal práctica relacional instala un desafío a la capacidad interpretativa del espectador.

¹⁹ G. Breyer define el “área de veda” como “un espacio de excepción, área de reserva simbólica, lugar privilegiado donde el espectador se autoprohíbe el acceso, para preservarlo como sitio ejemplar de mostración”. *Op. cit.*, p. 392.

²⁰ En el programa de la obra se lee:

El club de los suicidas

Puedes destruir tu vida cada vez que eliges

Sinopsis

Puedes destruir tu vida cada vez que eliges. Frase que intenta de algún modo darte una síntesis de esta obra teatral que te dejará paralizado, con actuaciones destacadas y escenas que conmueven hasta la fibra más íntima... La obra ganadora del premio Teatro del mundo a la Dramaturgia 2010 (premio otorgado por el jurado del Centro Cultural Rojas perteneciente a la Universidad de Buenos Aires), regresa a escena en la capital neuquina.

Una generación fragmentada, con dificultades para comunicarse y expresarse. Los personajes nos hablan de sus búsquedas y sus pérdidas. De esta manera se va construyendo *El club de los suicidas*: cinco historias, cinco personajes, el vacío, la necesidad de contar, de escuchar, de reírse de ellos mismos y de entenderse, un universo fragmentado y a su vez entrelazado.

Elenco: Agostina Chiappetta/Silvana Feliziani/Alejandra Kasjan Maroa/Gustavo Lioy/Santiago Salaburu/Waly Barros.

Diseño Grafico y fotografía afiche: German Bello

Música: Héctor Navarro y Juan Fort

Fotografía: Bruno Piatti

Prensa: Waly Barros (RadioSound Press)

Iluminación: Inés Hidalgo

Dramaturgia y Dirección:

Pablo Todero

Grupo Crash Teatro

ambitohistrion@yahoo.com.ar

Chubut 240 - Neuquén

Tel: 0299 - 4478276

Ver más datos en:

<http://www.neuquenportal.com.ar/vuelve-a-escena-la-obra-el-club-de-los-suicidas/>.

<http://www.neuquenportal.com.ar/category/noticias-locales/cultura-y.../18/> - .

[artenqn.com.ar/El-Club-de-los-Suicidas?date=17-04-2010](http://www.artenqn.com.ar/El-Club-de-los-Suicidas?date=17-04-2010) - .

<http://www.agendaregional.com.ar/web/index.php/espectaculos/teatro/1334-sensacional-estreno-de-qel-club-de-los-suicidasq>.

LA CONFIGURACIÓN DEL PODER

Determinaciones en torno al saber, el deseo y la sexualidad

Facundo Cuenca Rattel

Las intenciones de los autores pueden, y de hecho sucede, ser superadas, profundizadas, desviadas, resignificadas y hasta tergiversadas en la recepción de sus obras, esto es, producto de su lectura, la apropiación momentánea de un texto. En esta lectura el autor se pierde, sus intenciones, sus propias significaciones quedan en el aire, sumergidas en una red interdiscursiva en cuya pertenencia la obra será decodificada, recodificada, releída y reescrita en el marco de un campo de competencias, propiedad del sujeto de la recepción.

Encontraremos en lo que sigue, entonces, aquello que acabo de mencionar: una resignificación superadora (aunque no en términos evolutivos) de una obra, quizás y probablemente, de las intenciones del autor.

Centraremos el eje de nuestro análisis en las configuraciones de poder, en torno al saber por un lado y al deseo y la sexualidad por el otro. En tanto que históricas, constitutivas y constituyentes de épocas, las obras seleccionadas comprenden temporalidades distintas, propias de los tiempos que habitan. Tal configuración del poder que es determinada y determinante de las relaciones en el lenguaje y, por lo tanto, en el discurso, que es dinámico, es decir, que no se presenta como único de una vez y para siempre, nos abre las puertas a la interpretaciones posibles acerca de los vínculos establecidos y establecibles entre el poder y el saber, en el caso de *Odisea* de Homero y el poder, el deseo y la sexualidad en el caso de

Extrañas cosas suceden en Tebas de Gerardo Pennini (2000)¹. Sin olvidar claro está aquel factor de poder que hace a la existencia de ambas obras y permite la circulación, es decir, que se cargue de sentido: El mito.

Saber y poder en *Odisea*

A partir de la concepción aristotélica de *anagnórisis* o reconocimiento como aquello que indica “un cambio de la ignorancia al conocimiento, y así lleva al amor y al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna”, las reflexiones de Graciela Zecchin de Fasano y los planteos filosóficos respecto de la relación entre saber y poder, intentaré dar cuenta de la presencia de tal vínculo en la epopeya griega. Para ello se trabajará en la reconstrucción del reconocimiento de Telémaco a Odiseo, presente en la obra, desde la perspectiva de este trabajo, en los cantos I (o del desconocimiento), XVI (o del conocimiento) y XXII (o del reconocimiento y ratificación del poder), entendidos estos como partes de un todo, el bloque de la *anagnórisis*.

Ya desde su definición, el reconocimiento no puede más que ser valorado en tanto que pasaje del desconocimiento, de la ignorancia al propio conocimiento y ratificación de tal como cierre de un proceso que puede o no estar presente de inicio a fin en el cuerpo del texto de una obra. En el caso de *Odisea* y más aún en el caso Telémaco-Odiseo, los elementos propios de este proceso se hacen evidentes a la lectura ya desde el comienzo de la epopeya griega en el encuentro entre el primero y la diosa Atenea.

Telémaco responde a Atenea sobre su identidad:

“Voy a hablarte con sinceridad, extranjero. Mi madre dice que soy hijo de Odiseo; pero yo no te lo aseguraré, porque nadie puede decir por sí quién es su padre (*a/gnoia*)”.

(*Od.*, I)

Frente a la pregunta de la diosa por su identidad, en su respuesta, Telémaco no se encuentra con la capacidad plena de conocimiento que permita afirmar que es aquel que dice ser, o mejor, quien se dice que es. La primera etapa, entonces, se presenta como la propia del desconocimiento, de la ignorancia: de la (*a*)*gnoia* (*á**gnoia*). Es justamente tal estado de ignorancia, ajeno al saber, uno de los más elementales y de relevancia en la literatura de la época, aquello de la mera identidad del personaje.

Avanzada la obra y Odiseo arribado a Ítaca, la segunda fase del bloque *anagnórisis*. Luego de la intervención de Atenea, el rey se presenta como tal ante su hijo.

Canto XVI. Telémaco frente al cambio de Odiseo:

Extranjero, me pareces otro distinto al de antes, llevas otras vestiduras y tu cuerpo no es el mismo.

Respondió Odiseo: Soy tu padre, (...) por quien suspiras y por quien has sufrido dolorosas penas y ultrajes de los hombres.

Telémaco: Tú no eres mi Odiseo, mi padre, sino un Dios que me engaña, para que suspire y solloce aún más (...).

Odiseo: Telémaco, no es bien que permanezcas ante tu querido padre en tal grado sorprendido y estupefacto.

Ningún otro Odiseo vendrá jamás, pues yo soy Odiseo, el

que ha sufrido innumerables males, y que regresa, después de veinte años, a la tierra patria.

Así dijo y se sentó. Entonces Telémaco abrazó a su valeroso padre, derramando lágrimas. (*Od.*, XVI)

Incipiente saber se hace evidente en este pasaje. Frente a una breve duda, Odiseo logra convencer a Telémaco de su identidad y, en consecuencia, la propia del heredero al trono. Trono, cuya recuperación podrá comenzar a ser planteada solo como actividad concluyente del conocimiento y más tarde ratificada a partir del reconocimiento. El poder entra en juego y se presenta asequible a las intenciones de Telémaco, no para sí mismo, sino para la restauración de un orden previo, del cual mucho ha oído pero nunca ha podido vivir. Es recién a partir de este momento que la matanza de los pretendientes se muestra como un posible.

No podemos, sin embargo, pensar el reconocimiento de Telémaco a Odiseo solo como aquel proceso literal, presentado en forma dialógica, en el que el padre dice a su hijo ser quien es. La confirmación y corolario del proceso de *anagnórisis* no sería tal sin la intervención de un elemento simbólico de magnitud semejante como el episodio del juego del arco, allí cuando Odiseo, aún sin haberse revelado ante ellos, es el único con la habilidad de tensarlo. Tal empresa realizada, frente a su hijo, fresco sobre el conocimiento del color de su sangre, sirve a modo de ratificación del re-conocimiento. Solo a partir de la confirmación de este hasta ahora incipiente conocimiento, es que la posibilidad de la restauración del poder se puede plantear como realidad.

Canto XXII. Cierre del reconocimiento. La acción de Odiseo y la reacción de los pretendientes ante los ojos de Telémaco:

¿Quién hubiera pensado que un hombre solo, en medio de tan numerosos convidados, había de osar, cualquiera que fuese su fuerza, enviarle la muerte y la negra Ker? Mas Odiseo le hirió con su flecha en la garganta, y la punta atravesó el cuello delicado. Cayó hacia atrás, y la copa se escapó de su mano inerte, y un chorro de sangre brotó de su nariz. Empujó la mesa con los pies, y los manjares rodaron, esparciéndose por el suelo, ensuciándose el pan y la carne asada. Los pretendientes temblaron (...). (*Od.*, XXII)

La cobardía de los pretendientes al cargar los traidores deseos en Antinoo y el ataque por detrás de Telémaco con su lanza en defensa de su padre, son acciones que marcan distancia de las del propio Odiseo y forman parte de la construcción simbólica que permite el cierre del reconocimiento no trágico de Telémaco sobre su identidad y la de su estirpe.

Michel Foucault al respecto de la relación entre el saber y el poder nos dice:

Ahora bien, tengo la impresión de que existe, y he intentado demostrarlo, una perpetua articulación del poder sobre el saber y del saber sobre el poder. No basta con decir que el poder tiene necesidad de este o aquel descubrimiento, de esta o aquella forma de saber, sino que ejercer el poder crea objetos de saber los hace emerger, acumula informaciones, las utiliza. El ejercicio del poder

crea perpetuamente saber e inversamente el saber conlleva efectos de poder. (Foucault, 1992: 108)

El deseo y la sexualidad en el poder en *Extrañas cosas (...)*

Puede el poder, sin embargo, y lo rescatará Foucault en *La verdad y las formas jurídicas*, en su configuración objetual y simbólica, esto es, en materia y discurso, determinarse a partir de relaciones ya no solo con el saber o saberes, sino también, aunque sin buscar determinismos ni construcciones estructurales, con universos propios del deseo o los deseos, la sexualidad o las sexualidades. He aquí que, en la dramaturgia de Neuquén, *Extrañas cosas suceden en Tebas* se abre ante nuestros ojos y nos muestra vínculos posibles de determinar en el orden de lo recién planteado.

Me apropio a partir de ahora de *Extrañas cosas (...)*. Gerardo Pennini se pierde y se recupera a la vez. A diferencia de *Odisea*, donde la configuración de poder se encuentra, podríamos decir, en un primer plano, como “el” punto de tensión principal de la obra; en la de Pennini, el poder se oculta, se disfraza de deseo, de violencia, cargada de sexo y de sexualidad. Los personajes (se) metaforizan, evocan el deseo en palabras de la muerte, la muerte en palabras del deseo, y la sexualidad tensiona las relaciones de poder entre cada uno y con el otro.

El proceso de analogización-metaforización que podemos percibir en la lectura de *Extrañas cosas (...)* nos obliga, en la vuelta una y otra vez al papel, a la deconstrucción de sus diálogos, es decir, leer lo que dice y aquello que no dice, que simplemente está, aunque no sea en lo aparente, en lo evidente. Y que obliga, de

manera inevitable, a la pregunta, antes que cualquier intento de dar respuesta, sin esbozo de explicación. Por lo tanto, es en aquella linealidad a partir de la cual se organiza el análisis de las configuraciones de poder en *Odisea* (al menos en algunas de ellas), el punto de ruptura de este trabajo, que dividió ya en dos lecturas, siendo la segunda justamente el abordaje interpretativo de la obra contemporánea. La cita no será, por lo tanto, en lo que sigue, un encadenamiento argumentativo sino meros disparadores de temáticas, ejes a ser problematizados, un intento de llamado al debate.

Dice Clitemnestra:

Mil veces entró en mis entrañas el puñal sagrado de mi amante Egisto. ¿Cuál puede ser el herrumbrado acero que pretenda herirme?

¿Quién será, es posible preguntar, quien pueda hierla con el acero? ¿Orestes acaso? Tal como Egisto y su puñal amante, ¿Encontrará entonces el hierro de Orestes el mismo destino? La penetración construye sujetos de poder: el “penetrado” y el “penetrante”, el hombre y la mujer, el guerrero que domina, que vence y el dominado. Con el puñal, con la lanza y la guerra se conquista; grandes guerreros fueron grandes reyes. Incluso el Odiseo de Homero forja su identidad frente a los pretendientes a través de la demostración de la fuerza de guerrero (aun si su figura fuese la contraria), tensando el arco y penetrando la carne de sus enemigos con la lanza. Solo luego del enfrentamiento hay regreso posible y definitivo al trono.

Dice Electra: “Yo armé el brazo de Orestes con la daga filosa y con el furor de la venganza”.

La daga, penetrante como el puñal, como Egisto a Clitemnestra y Orestes al amante de su madre. Quien penetra es penetrado, es dominador y dominado; en el gemido está el placer, en el placer está la sangre derramada: Está el poder, determinado a su vez por la venganza.

Dice Orestes:

¿Por qué siento placer asesinando a Egisto? ¿Por qué me estremezco y gozo con el terror de desafiarlo y necesito darle muerte en este lecho, donde sigo escuchando sus... gemidos?

¿Cuáles son, de qué forma se configuran entonces, en el panorama introducido, las relaciones de poder? ¿Qué posibilidad existe, entonces, a partir de la lectura analítica, resignificativa de la obra, de establecer vínculo alguno entre poder, deseo, violencia y sexualidad (y el ruido en los personajes por sus desvíos heteronormativos)?

Como vemos, no es posible en este segundo análisis formular respuestas definitivas, pero sí intentar delinear nuevos ejes, nuevas miradas respecto de las relaciones entre los personajes de la obra, su construcción de identidad, la historia y la disposición de los vínculos construidos en el lenguaje, que van más allá quizás de los meramente construidos para y por las historias. Y cuando decimos “para y por la historia”, resulta difícil esquivar la mirada analítica, en el sentido de lo hasta ahora trabajado en estas líneas, sobre todo

aquello respecto de lo que hemos estado trabajando estos últimos días en el marco de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina, principalmente en dos de las experiencias relatadas, una de las cuales fue puesta en circulación ayer aquí en la Universidad Nacional del Comahue:

Por un lado, *Estalla, silencio!* de Cecilia Arcucci². En la obra podemos ver cómo, en el poner el cuerpo de los personajes, se configuran relaciones de poder al interior de la obra, al mismo tiempo que la obra misma forma parte de una reconfiguración de poder que se da “por fuera” de la obra misma, o mejor, del universo de lo narrado/representado. En la puesta en escena de la obra en la calle, la calle se recupera, de la mano de la temática que aborda. La calle, que en la dictadura militar se configura con un espacio de circulación, se recupera y se carga de nuevos significados, de nuevas configuraciones de poder.

En el caso de *La de morado* de Alba Burgos³, podemos percibir configuraciones de poder en los cuerpos mismos y en la disposición de los cuerpos y el dominio los espacios. Aparece en la obra un hombre, que ya no es un hombre grande o voluminoso, sino un hombre chico, que no es un hombre “hombre”. La mujer, por el contrario, es una mujer enorme, que no es mujer “mujer”, que domina y controla el espacio en y por fuera de los cuerpos de manera que rompe o daría la sensación de que intenta romper con un universo propio de una discursividad normativa o heteronormativa. Al mismo tiempo, en la puesta en escena en el espacio de la Universidad también podemos encontrar nuevas configuraciones de poder en el dominio de espacios simbólicos, de

nuevos juegos de “control” entre cuerpo y “cabeza”. Un tema, creo, abordable desde el espíritu mismo de estas jornadas.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (2007). *Poética*. Buenos Aires: Gradífico.

FOUCAULT, Michel (1978). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

-----, (1992). “Entrevista sobre la prisión: El libro y su método”. En *Microfísica del poder*. España: Ediciones La Piqueta.

-----, (2008). *Del orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

GUEVARA DE ÁLVAREZ, María Estela (2006). “Graciela Zecchin de Fasano. *Odisea: discurso y narrativa*”. En *Revista de Estudios Clásicos*, N° 33, La Plata: EDULP, 2004, p. 31-133.

GOULART RIBEIRO, Ana Paula. (UFRJ: ECO). *Discurso y poder: Una contribución barthesiana para los estudios del lenguaje (Discurso e poder: a contribuição barthesiana para os estudos de linguagem)*. Recuperado de <http://www.unicap.br/gtpsmid/artigos/ana-p.pdf>.

HOMERO (1951). *Odisea*. Buenos Aires: TOR.

ZECCHIN DE FASANO, Graciela (2000). “Anagnórisis y anagnorismós: Proceso y resultado en los reconocimientos de *Odisea*. El caso de Odiseo y Penélope”. CELC-AFG. UNLP.

NOTAS

¹ *Extrañas cosas suceden en Tebas* puede leerse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

² *¡Estalla, silencio!*, dirigida por Cecilia Arcucci e Isabel Vaca Narvaja, fue concebida producto de una convocatoria realizada por la Asamblea por los Derechos Humanos de Neuquén y Río Negro. La puesta en escena estuvo a

cargo del grupo de teatro de calle El Ramo del Aire de Neuquén. La experiencia fue retomada en las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (2011) en la ponencia de Mirta Sangregorio: “*¡Estalla, silencio!* de C. Arcucci. Teatro de Calle”.

³ Algunas escenas de *La de morado* fueron presentadas en las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia (...). El semimontaje estuvo a cargo del grupo de teatro Nous. La obra puede leerse en el *blog. cit.*

CREONTE

El héroe olvidado

Esteban Picasso

Jean Bollack nos pregunta:

¿Qué leemos, nosotros, lectores ordinarios del Siglo XXI, cuando leemos *Antígona*? ¿Leemos la obra tal como se la representó, o el mito de Antígona tal como ha sido elaborado por los siglos y que modificado, no solo, en un cierto número de casos, la letra del texto, sino también la visión de la heroína y la interpretación de su historia? (Bollack, 2004: 105)

El mismo autor nos advierte:

[La tragedia] se encuentra instalada en una doble tradición: una discute el sentido de las frases y queda reservada a algunos eruditos o gramáticos, es prácticamente inaccesible y esotérica, porque procede de una investigación universitaria bastante cerrada. La otra concierne a la significación del tema tratado y al papel de los personajes; esta está abierta a todas las especulaciones, y se aleja del texto. (Bollack, *idem.*)

No deberíamos ver en esta doble tradición compartimientos estancos: todo estudioso no puede dejar de ser hijo de su tiempo por lo que, por más esfuerzo que realice en su acercamiento al objeto de estudio -en este caso la *Antígona* de Sófocles- estará,

hasta cierto punto, condicionado por su propio sistema de valores, conocimientos y creencias, entre los que se incluyen las reescrituras y adaptaciones del mito de Antígona y Creonte.

En el caso de *Antígona*, la lectura más ordinaria se encuentra condicionada por las opuestas características de los protagonistas. Ella tiene absolutamente todo para ser la heroína perfecta: Es joven, atractiva, (aunque Sófocles no lo diga el director de escena la embellecerá convenientemente), virginal, está enamorada y a punto de casarse, aun así es valiente como para desafiar la autoridad. A pesar de las advertencias de su hermana, habla constantemente del amor hacia su hermano, de la pérdida de la posibilidad de tener hijos, y como si esto fuera poco muere mártir. En fin, más que “políticamente correcta” es “políticamente intachable”. Lo que haga una mujer así, siempre despertará alguna simpatía.

Frente a ella, Creonte no tiene posibilidad alguna; él es el villano, ¿tal vez el más villano del mundo trágico? Hombre (peor aún en estos tiempos de estudios de género); encarnación de la autoridad (cuando toda autoridad se encuentra cuestionada) y, como si fuera poco, dueño de una testarudez casi bovina. En la *Antígona* de Jean Anouilh, Creonte reconoce expresamente lo desairado de su papel y le dice a Antígona:

Escúchame bien. Me ha tocado el papel malo, por supuesto, y a ti el bueno. Y lo sabes. Pero no te aproveches demasiado, pequeña peste. (1983: 94)

Y hago estas apreciaciones para destacar que hasta cierto punto estamos condicionados por una visión maniquea donde Antígona es “la buena” y Creonte, “el malo”. Pero hablando de la tragedia griega, Rocío Orsi afirma:

Distintos ideales, distintas concepciones, distintos puntos de vista pueden estar reunidos en una misma tragedia, pues la tragedia está animada, en buena medida, por el espíritu de la contradicción. Por ello las tragedias no son en absoluto un reflejo de las discusiones cotidianas de la Asamblea ni sirven a fines propagandísticos que puedan ser rastreados con fines de éxito (...).

El centro de atención del poeta trágico es entonces lo general: la tensión entre el poder de la comunidad y el poder del individuo o de la familia, lo masculino frente a lo femenino, lo propio frente a lo extraño, lo humano frente a lo divino, así como otros problemas generales como la amistad, la traición, el crimen, la verdad o la ley. Generalmente, estos temas no se presentan aislados y el poeta tampoco propone una solución obvia o una preferencia maniquea por una postura u otra. (2007: 50-52)

Si abandonamos esta lectura de “joven buena” contra “tirano malo” nos será más fácil admitir la condición de “héroe trágico” de Creonte, pues me atrevería a decir que reúne, junto con Edipo, las cualidades necesarias para ser considerado el héroe trágico por antonomasia.

Recordemos cómo describe Albin Lesky las características del héroe trágico:

El héroe, aparentemente acompañado por otros, siempre está en soledad a la hora de decidir. El héroe rechaza las presiones, se mantiene firme ante el mundo que le rodea, que a veces lo considera necio. En la soledad se reafirma la vocación heroica y se toman las grandes decisiones. Una vez tomada esa decisión que los demás, muchas veces, no aciertan a comprender, debe mantenerse cueste lo que cueste. El héroe trágico siempre es consecuente, ceder es intolerable. La constancia en la acción aviva su noción de independencia. Es sordo a las súplicas y los consejos, testarudo hasta el empecinamiento.

Si soledad y constancia contribuyen a hacer de un hombre corriente un héroe, el adjetivo trágico viene dado por la tercera de sus características: el dolor. Esta palabra preside el quehacer heroico. Hay soledad en el dolor y constancia en el dolor. Una existencia en el dolor, en un dolor que no tiene consuelo, sea dolor físico, sea dolor moral, por extraño que parezca en el dolor, el héroe comprende su verdadero ser; capta sus limitaciones, es consciente de su grado de coherencia y responsabilidad, aprende a conocer el entorno que le rodea y que lo marcará de algún modo. En el dolor el hombre aprende que es, justamente, un hombre con lo que eso conlleva de grandeza y de miseria. Aprende sus verdaderos límites. El héroe valora lo que tiene y cuando va a perderlo lo pondera y lo subraya todavía más. Un hombre normal habría evitado ese dolor o no habría sido capaz de extraer una enseñanza de él. El héroe trágico sí. (1989)

En la *Antígona* de Sófocles, Creonte se hace responsable de su desgracia en palabras desgarradoras. Así, al entrar al palacio llevando el cadáver de Hemón en sus brazos exclama:

¡Oh, irreparables y mortales errores de mi mente extraviada! ¡Oh, vosotros que veis al matador y a la víctima de su propia sangre! ¡Oh, sentencias llenas de demencia! ¡Ay, hijo mío, mueres en tu juventud, de una muerte prematura, y tu muerte ¡ay! no ha sido causada por una locura tuya, sino por la mía! (p. 64)

Similares muestras de desesperación y arrepentimiento manifiesta frente a la muerte de su esposa y reconoce la plenitud de su error-

¡Ay de mí! Jamás se imputen estas calamidades a otro que a mí, pues he sido yo, miserable; sí, yo he sido quien te ha matado, es la verdad. Vamos servidores, llevadme lejos de aquí; ya no soy nadie, ya no existo. (p. 66)

Y en su última intervención antes del éxodo exclama:

Llevaos, pues, y muy lejos, al ser insensato que soy, al hombre que, sin quererlo, te hizo morir ¡oh, hijo mío, y a ti, querida esposa! ¡Desgraciado de mí! No sé hacia quién de esos dos muertos debo dirigir mi vista, ni a dónde he de encaminarme. Todo cuanto tenía se ha venido a tierra, y una inmensa angustia se ha abatido sobre mi cabeza.
(*Idem*)

Aristóteles consideraba que en la tragedia debía mostrarse acciones de hombres que no se distinguen por su virtud y justicia y que no pasan a la desdicha sino por algún error grave (*Poética*, XIII, p. 259-260). Y es innegable que ese es el camino recorrido por Creonte, pese a su intención de comportarse como un buen gobernante y hacer “florecente la ciudad”:

(...) quienquiera que se muestre celoso del bien de la ciudad hallará en mí, durante su vida como después de su muerte, todos los honores que se deben a los hombres de bien. (p. 30)

Su temperamento colérico, su incapacidad de ceder y su imposibilidad de aceptar el consejo de los otros lo hundirá en la desesperación.

El mismo Sófocles nos describe el error trágico cuando, por boca de Tiresias, advierte a Creonte:

Común es a todos los hombres el error, pero cuando se ha cometido una falta el persistir en el mal en vez de remediarlo es solo obra de un hombre desgraciado e insensato. La terquedad es madre de la tontería. (p. 56)

J. Bollack nos dice:

Creonte está lejos de ser un malhechor o un criminal. En su soledad irreparable, el héroe trágico descubre el significado de sus actos; comprende que ha topado con alguien más fuerte que él. La verdad que él experimenta

no se agota con el castigo sufrido. Reconoce que no estuvo inspirado cuando, al acceder al poder, creyó poseer también el de legislar, infringiendo así otra ley. (2004: 80)

Rocío Orsi es otra de las autoras que brinda nueva relevancia a la figura de Creonte. Así habla de la “tragedia de Creonte” y destaca que algunos estudiosos (que no cita) consideran que es de “hecho” el protagonista de la obra. En su texto alega:

Creonte se corresponde en buena medida con el hombre noble y poderoso que, sin ser totalmente bueno, tampoco es totalmente malo, pero comete un error fatal (*hamartía*) un error que tiene consecuencias irreparables y que dan lugar a un cambio radical en las circunstancias de su vida, un héroe que sufre una *metabolé* y además la *metabolé* de las “obras buenas” pues consiste en caer desde lo más alto a lo más bajo, o de la felicidad a la desdicha. (2007: 215)

El encanto de la tragedia se acrecienta al no reducir la figura de Creonte a un frontón donde pueda estrellarse la voluntad de Antígona para así cantar sus desgracias. Por el contrario, nuestro personaje representa toda una nueva forma de pensar que se opone a las antiguas creencias de Antígona.

[Pues] el pensamiento religioso de una era más antigua se iba convirtiendo en un pensamiento político y jurídico, y los viejos ideales heroicos estaban siendo suplantados por una concepción racionalista del hombre, la función de la tragedia en la Atenas del Siglo V fue, en parte al menos, exponer y explorar estos desplazamientos culturales, tanto

afirmando los valores y conceptos tradicionales como cuestionando su validez. (Orsi, *idem*)

En este orden de ideas, es interesante reparar en la prohibición del entierro, prohibición que aparece en muchas tragedias: *Los siete contra Tebas* de Esquilo, *Ajax* de Sófocles, *Las suplicantes* de Eurípides, entre otras. Jan Bremmer nos ilustra que la negación del enterramiento era una pena común para varios delitos, entre ellos la traición, no siendo inusual entre las costumbres helénicas que los cuerpos fueran desenterrados y trasladados fuera de los límites de la ciudad y aún Platón, algunas décadas después, seguía recomendando estos castigos.

Estos aportes demuestran que no existía en Grecia una posición única sobre el punto y de ahí la discusión sobre él. En el final de *Los siete contra Tebas* (para algunos, apócrifo) la prohibición de las exequias de Polinices es decidida por “los magistrados del pueblo de Cadmo” (una autoridad inobjetable); sin embargo Antígona preanuncia su decisión de desobedecerla, lo cual, literalmente, divide al coro en dos posiciones antagónicas. Vemos así cómo Creonte y Antígona encarnan dos polos de una cuestión irresoluta, un conflicto trágico absoluto en términos de A. Lesky.

Destaco que, en la tragedia de Sófocles, Antígona muestra vacilación en torno a sus propias creencias ya que, cuando Creonte afirma que no se debe tratar igual al virtuoso y al malvado, pregunta: “¿Quién sabe si esas máximas son santas allá abajo?” (p. 39). En otra traducción se mantiene la forma interrogativa: “¿Quién sabe si allí abajo mi acción es elogiada?”. Por lo demás, la discusión entre Antígona y Creonte no es abundosa en argumentos;

ambas son fuerzas ciegas a la posición del otro, invocando, la muchacha, a los dioses, y Creonte, al derecho de imponer su norma. Pero es relevante destacar que Antígona se apoya en la opinión pública al sostener que si el Coro hablase libremente apoyaría sus actos:

Todos los que me están escuchando me colmarían de elogios si el miedo no encadenase sus lenguas. (p. 39)

Y la intervención de Hemón también trae a cuenta la opinión pública al pedirle a su padre que cambie de parecer:

(...) a mí me es fácil escuchar, rescatado, en la sombra, cómo la ciudad se compadece de esta joven. (p. 45)

Justamente, el discurso de Hemón tiene por objeto que Creonte modifique su opinión, no para ponerla de acuerdo con la voluntad de los dioses sino con la voluntad del pueblo que se siente inclinado hacia Antígona. Por ello, Creonte exclama: “¿Cómo? ¿Ha de ser la ciudad la que ha de dictarme lo que debo hacer?” (p. 46). Su enojo se origina al ver su deseo constreñido por el deseo popular.

Es cierto que Creonte es un autoritario al no escuchar la voz del pueblo tebanos cansado de esfinges, matanzas, guerras y de toda la parentela de Layo y sus problemas familiares, y que ve en el enterramiento de ambos hermanos un símbolo de pacificación. Pero eso no es un obstáculo para que Creonte sea considerado un héroe trágico. Justamente, en su comportamiento como gobernante radica la *hýbris* que lo aniquila.

Es casi innecesario comentar que la mayoría de los lectores de la tragedia considera que Antígona es un personaje trágico. Sin embargo, algunos, como Jacques Lacan, le niegan esa condición y otros, como J. Bollack y R. Orsi, se sienten en la obligación de destacar su categoría heroica la cual, queda dicho, debería ser más que evidente.

BIBLIOGRAFÍA

ANOUILH, Jean (1983). *Jezabel. Antígona. Romeo y Jeannette. Medea*. Buenos Aires: Losada.

ARISTÓTELES (1977). *Poética*. Barcelona: Bosch. (Con texto, noticia preliminar, traducción y notas de José Alsina Clota).

BOLLACK, Jean (2004). *La muerte de Antígona. La tragedia de Creonte*. Madrid: Arena.

BREMMER, Jan N. (1983). *El concepto de alma en la antigua Grecia*. Madrid: Siruela.

LACAN, Jacques (1960). "Antígona en el Entre-Dos-Muertes". En *Los seminarios de Jacques Lacan/Seminario 7. La ética del psicoanálisis/Clase 21*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/7000312/LACAN-Seminario-7-Clase21-Antigona-en-El-Entre-Dos-MuePDF>.

LESKY, Albin (1989). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.

ORSI, Rocío (2007). *El saber del error*. Madrid: Plaza y Valdés.

SÓFOCLES (2010). "Antígona". Buenos Aires: Cántaro. En BLÁNQUEZ

FRAILE, Agustín (Ed.), (1967). *Dramas y tragedias*. Barcelona: Iberia.

LA MEMORIA CONSTRUYE LA HISTORIA

***El león y nosotros* de Alejandro Flynn**

Gloria Siracusa

Esta ponencia se inscribe en la misma línea de la presentada en las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (2010), ya que continuo trabajando con la obra dramática de Alejandro Flynn¹, esta vez con *El león y nosotros* (2004)², drama que trata una materia histórica: las Invasiones Inglesas de 1807 y la Guerra de las Malvinas de 1982, dos acontecimientos de la Historia Argentina que plantean situaciones análogas con un suceso de la historia contemporánea de Irlanda, en los años setenta y ochenta del siglo XX. Me propongo en este estudio crítico mostrar que es este un drama de interpretación histórica, porque el dramaturgo no se limita a presentar un material documental sino que lo interpreta, plasma su propia concepción histórica y su cosmovisión ideológica. Por lo tanto, esta pieza se ubica en el llamado teatro histórico, al que también pertenece *Monólogos de la Revolución* (2010), obra estrenada en el año del Bicentenario, en Neuquén. Decía en mi trabajo³ sobre esta obra, que Flynn manifiesta una firme voluntad de poner el pasado en escena, de mirar ese pasado para construir una memoria colectiva. Se inscribe, así, en la misma línea del teatro de Andrés Lizarraga, uno de los fundadores, en el siglo XX, de esta modalidad de teatro histórico, cuya trilogía sobre Mayo -*Tres jueces para un largo silencio*, *Alto Perú*, y *Santa Juana de América*-aparecida en 1960, constituye un hito fundamental en la dramaturgia nacional⁴.

Cuando hablamos de “teatro histórico” nos referimos a una reinención de la historia que se atiene a las exigencias de la historiografía y de la estética, de una estilización de la crónica a través del diálogo. En el caso que nos ocupa, el dramaturgo hace historia de un tiempo contemporáneo, cercano al tiempo de los lectores-espectadores, exponiéndose a no considerar el prudente distanciamiento para una mirada más desapasionada de los hechos escenificados, pero no creemos en visiones “imparciales” y la cuota de pasión para juzgarlos puede resultar muy estimulante para la reflexión, sobre todo, para un público que hace opción por este tipo de teatro de la memoria histórica. La palpable contemporaneidad de *El león y nosotros*, teniendo en cuenta la cercanía temporal de los hechos históricos dramatizados y el grado de ficcionalidad con el que son tratados, lo ubica como un drama documental, social, político, de compromiso, testimonial (Spang, 1998: 41) que reafirma el concepto “adorniano” de que la historia no tiene significado en sí misma sino en relación con el presente, y por lo tanto como concepto crítico, que ayuda para comprender ese presente (Adorno, 2003: 35). Además es justamente esa contemporaneidad la que permite una apertura al pasado, que este sea visto desde una perspectiva y no desde otra y que el teatro tenga intervención en la actualidad. (Mayorga, 1999: 9)

El león y nosotros es una pieza de un acto único y diecisiete escenas que se vertebran con la intervención de tres personajes que monologan, interpretados por un solo actor. Un Orador que relata el hecho histórico más lejano en el tiempo: la segunda invasión inglesa al puerto de Buenos Aires en 1807, Ramón Luna, un soldado de la Guerra de las Islas Malvinas, en 1982, y Bobby Sands⁵, un militante

por la liberación de Irlanda, miembro del Ejército Republicano Irlandés, que muere en la cárcel en 1981. Esta fragmentación cronológica no responde a una linealidad temporal, se cuentan varias historias que obligan al espectador a recomponer las piezas ante una cesura entre historia y ficción. Sobre el escenario se instala un mundo ficcional con elementos históricos, que le recuerdan al público que no está contemplando una “verdad histórica”, pero que las figuras ficticias, presuntamente históricas, pueden ser más verosímiles a pesar de no ser históricamente auténticas, porque representan la “verdad esencial de su época”. (Buro Vallejo, 1994: 827)

Los monólogos giran en torno a una isotopía: la resistencia al colonialismo, que desata una lucha protagonizada por individuos jóvenes, muchos de los cuales mueren, mártires de una guerra en la que se ven involucrados sin saber bien cómo y por qué, como es el caso de las Invasiones Inglesas y la Guerra de las Malvinas; o por elección, aunque asumiendo sus convicciones hasta el martirio, como es el caso del militante irlandés. En el relato del Orador aparece un personaje que bien puede constituir un *alter ego* de Ramón Luna, es Juan Sandoval⁶, un negro esclavo, de dieciocho años, que muere en la defensa emprendida por el pueblo criollo, en una desigual lucha contra los ingleses desembarcados en la Ensenada, en 1807. También, en el barco que trae a los invasores ingleses, el grumete irlandés, Gerry Flaghertie, muere con una canción celta entre los labios, pero antes sus ojos se fijan por última vez en el rostro oscuro de Juan Sandoval. En el relato de Ramón Luna, su compañero, Oscar, “el pibe soldado que habla inglés”, también muere en un bombardeo en la última batalla,

antes de la rendición de las tropas argentinas ante el ejército británico. La muerte joven, más cruel e injusta, ya que interrumpe el ciclo vital, solamente es burlada por Ramón Luna. Su “¡Estoy vivo!” final precede al “Vi cosas espantosas” que preanuncia las terribles secuelas que esta guerra dejó en los “chicos de la guerra” que sobrevivieron.

Los tres personajes⁷ se alternan en sus intervenciones, comparten un mismo escenario a oscuras y despojado de todo mobiliario. Solamente un anotador y una lapicera permanecen en el piso, objetos que materializan las acciones de los personajes que escriben: a su madre, Ramón, y a su hermana Bernardette, Bobby. Estamos ante un texto muy ceñido a la palabra, condensada y tensionada en los discursos epistolares que forman parte esencial de sus parlamentos, que articulan dos dimensiones: la ilusión de una presencia y la realidad de una ausencia (Bouvet, 2006: 66). La espontaneidad de la oralidad matiza el soliloquio de Ramón, en el que se mezcla su registro con el discurso oficial⁸, el que es reforzado por la Voz en *Off*, y las voces de sus propios compañeros, con los comentarios del muchacho sobre el Mundial de fútbol, otra batalla que se libra paralelamente en las canchas españolas⁹:

Ramón: Murieron muchos chicos, mamá. Yo estuve cerca. Vi cosas espantosas. (*Pausa*) Un chico me dijo hoy que Argentina perdió contra Bélgica. No importa. Decíle a papá que no se preocupe, que igual vamos a ser campeones

Las destinatarias de las cartas-monólogos confluyen con las otras mujeres: la madre del esclavo Juan Sandoval, que lo busca

desesperada en el Fuerte, la madre del grumete irlandés, recordada en el murmullo de una vieja canción celta, la propia madre de Bobby, también evocada cantando una canción de cuna, constituyendo todas una sola figura femenina múltiple, depositarias de la ternura y de las agónicas confesiones de sus hijos. Frente a esta figura maternal múltiple se opone *Maggie*, individuo histórico, ya que se trata de la Primer Ministro británica, Margaret Thatcher, cuya inflexibilidad queda probada tanto en la derrota argentina como en la prolongada huelga de hambre, que mantienen los militantes irlandeses en la cárcel y que le vale el mote de “Dama de Hierro” y los duros epítetos de Ramón y sus compañeros de trinchera.

Las epístolas de Ramón y de Bobby relatan un sueño, que cada uno de ellos tiene. En el sueño-pesadilla de Ramón, aparece en la cubierta del Crucero General Manuel Belgrano¹⁰, un león, al que un onírico Maradona pretende espantar tirándole un pelotazo. Es un sueño extraño y premonitorio ya que ni el penal del famoso jugador puede poner “fuera de juego” al símbolo del imperialismo inglés¹¹. Sueño que remite paródicamente al título de esta pieza: “el león”, su inmensa cabeza metamorfoseada con la cara de la Thatcher, es la clara representación del triunfo sobre un “nosotros” en retirada, tal vez, tardía revancha de los ingleses por la derrota de 1807¹², aunque también el “nosotros” involucre a las sucesivas generaciones de argentinos, que soportamos, desde el siglo XIX, los embates colonialistas, territoriales, económicos y culturales.

En cambio, en el otro sueño, un desfalleciente Bobby Sands sueña que es niño y su madre le canta una canción (es el mismo recuerdo de Gerry, el grumete, en la nave inglesa, en 1807). En un

poema que escribe en la cárcel, Bobby dice: “La vida es dura para los oprimidos/pero resistir es vencer” (Vázquez Larrea, 2006: 163). El martirologio de Bobby Sands es una victoria moral sobre la férrea política colonialista, que conmueve al mundo entero:

Bobby Sands: Ayer. (*Pausa*) Bueno, creo que era ayer, mamá, no estoy seguro, soñé con vos. Cantabas una canción que por más que intento no puedo recordar. Solo que era hermosa. Tu voz me acunaba y yo era otra vez un chico corriendo de un lado a otro. No había tropa ni soldados insultándonos (...). No olviden seguir la lucha, es lo único que tenemos. Lo único que nos han dejado. Seguir la lucha para siempre (...).

En *El león y nosotros* nuevamente Alejandro Flynn apela a la recuperación de la memoria histórica y lo hace desde la narración, la comunicación personal y la confesión íntima del discurso epistolar, discurso del personaje en el que habla su subjetividad, en un acto individual como “hombre de la lengua” (Ubersfeld, 1998: 193), confrontado este con los discursos tergiversadores de los que escribirán una parte de la historia: los militares y algunos periodistas e historiadores. Flynn crea figuras dramáticas cuyas voces son portadoras de una verdad histórica, sin finalidad en sí misma, sino como instrumento para configurar el mensaje supraindividual del drama.

BIBLIOGRAFÍA:

- ADORNO, Theodoro W. (2003). *Notas sobre literatura*. Obra Completa, 11. Madrid: Akal.
- BOUVET, Nora E. (2006). *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1994). “Acerca del drama histórico”. En *Obras completas*. Madrid: Espasa Calpe, vol. II.
- MAYORGA, Juan (1999). “El dramaturgo como historiador. El mejor teatro histórico abre el pasado”. En *Revista Primer Acto. Cuadernos de Investigación teatral*, nro. 280, p. 8-10.
- RICOEUR, Paul (1983-85). *Temps et récit*. París: Seuil, vol. III.
- SIRACUSA, Gloria (2011). “Teatro histórico en el Bicentenario. Monólogos de la Revolución”. En GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 162-173.
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama*. Pamplona: Eunsa.
- , (1998). “Apuntes para la definición y el comentario del Drama Histórico”. En *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, p. 11-50.
- VÁZQUEZ LARREA, Iñaki (2006). “El imaginario republicano radical irlandés a través de la poética de Bobby Sands”. En *Revista de Antropología Experimental*, nro. 6, texto 10. Méjico: Universidad Autónoma de Tamaulipas, p. 161-173.
- UBERSFELD, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra.
- , (2002). *Diccionario de términos claves en el análisis del texto teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- , (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

NOTAS

¹ Alejandro Flynn (1958). Información sobre su vida y su obra puede verse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

² *El león y nosotros* es una obra inédita de Alejandro Flynn, nacido en 1958, en Sáenz Peña, provincia de Buenos Aires, afincado en la Patagonia desde el '76 y en Neuquén desde el '94. Además de incursionar en la poesía, el cuento y la novela, aborda la escritura dramática y es autor de siete obras teatrales: *Moreno* (1990), *El cumpleaños de Ana* (1991), *El piquete* (1994), *Final de Burgess Farm* (1996), *El león y nosotros* (1998), *La sombra del sol* (2005) y *Monólogos de la Revolución* (2010), que incluye tres monólogos, "Moreno" (1990), premiada por el Instituto Nacional del Teatro y seleccionada para integrar el Volumen 5, *Obras Ganadoras*, Colección El país teatral, Buenos Aires, 1998. "En sus últimas horas de vida, Manuel Belgrano espera la muerte y dice" (2009) y "Habla Castelli" (2009) y "Mayo otra vez" (2009).

Tres de las citadas obras han sido estrenadas en la escena radial en *Voces en escena*, programa producido por el Grupo Theatron y radio Universidad-Calf de la Universidad Nacional del Comahue.

Flynn estuvo relacionado con grupos teatrales así como con la docencia en la cátedra de Dramaturgia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, capital.

³ Gloria Siracusa, "Teatro histórico en el Bicentenario: *Monólogos de la Revolución*". Ponencia presentada en las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Universidad Nacional del Comahue (Neuquén, 11, 12 y 13 de octubre de 2010).

⁴ Alejandro Flynn manifiesta estar vinculado desde siempre a la temática nacional y latinoamericana, actualmente se identifica con la línea del teatro de Mauricio Kartun ("Entrevista" en *Voces en escena*, Grupo Theatron, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, 2009. Ver *blog. cit.*)

⁵ Robert George "Bobby" Sands (1954-1981), nació en el seno de un hogar católico, en Abott Cross, Newtownabbey, Condado de Antrim, Irlanda del Norte, donde vivió hasta el '60, cuando toda la familia tuvo que trasladarse a Belfast. En el '72, Bobby se une al IRA y ese mismo año es arrestado por posesión de armas y condenado a cinco años de prisión. Liberado en el '76, retorna a Belfast y a sus actividades en el IRA. Poco después es acusado junto a cinco militantes de un atentado y condenado nuevamente a catorce años de prisión, donde se dedica a escribir poesía y periodismo. En el '80, es elegido Oficial de Mando del Ejército Republicano Irlandés y en el '81 inicia con sus compañeros de prisión una protesta por mejores condiciones en la cárcel y luego, una huelga de hambre, que se convirtió en una pulseada con la Primer Ministro Margaret Thatcher. Mientras duró la huelga, Bobby Sands fue elegido diputado por el *Sinn Féin*, el partido radical irlandés, caso que provocó el interés del mundo. Diez

personas mueren a causa de esa prolongada huelga de hambre, incluyendo a Bobby Sands, que muere por inanición al cabo de sesenta y seis días.

⁶ Personaje recreado por Alejandro Flynn en su cuento “Soldado Miguel Nadal”, en *Juan, los perros y el cielo. Versos y relatos* (2009). Neuquén: Educo, p. 87-98.

⁷ Bobby Sands es el único sujeto histórico, los otros dos, el Orador y Ramón Luna, son personajes que representan a individuos históricos, ejemplos de “supraindividualidad” de los hechos singulares que protagonizan (Spang, 1998: 7). Estos dos personajes resultan muy eficaces artísticamente, porque a pesar de no ser auténticos sujetos históricos, “encarnan la verdad esencial de la época” en la que actuaron (Buero Vallejo, 1994: 62). En relación con la selección de las figuras del teatro histórico, Paul Ricoeur (1983-85: 204) hace una distinción entre “figuras representadoras”, encarnaciones literarias de personajes reales históricos y “figuras significadoras”, aquellas creadas por el dramaturgo quien, además, determina la proporción entre ambos tipos de figuras. Proporción que refleja su intencionalidad de acercarse al hecho histórico o bien de tomar distancia para no sentir ningún tipo de obstáculo que limite la autenticidad histórica.

⁸ Durante la Guerra de las Malvinas, librada en el Atlántico Sur, entre el 2 de abril y el 17 de junio de 1982, las informaciones oficiales de la Junta Militar eran difundidas por el programa televisivo “Sesenta Minutos”, cuyo conductor José Gómez Fuentes se constituyó en el cínico lenguaraz de un gobierno ilegítimo, que abusó de una reivindicación justa de la soberanía argentina, lanzando a miles de jóvenes inexpertos a una muerte segura, con el único objetivo de perpetuarse en el poder.

⁹ Sorprende esta equiparación en las cartas de Ramón Luna a su madre, hasta el punto que se desprende del monólogo final que es tan dramático perder la Guerra de las Malvinas como perder el Mundial de fútbol.

¹⁰ El Crucero General Belgrano de bandera nacional fue hundido por la Marina Británica y perecieron cuatrocientos tripulantes argentinos, marcando uno de los momentos más desgraciados de la Guerra de las Malvinas.

¹¹ En el escudo de armas de la corona británica, blasón nacional del Reino Unido, aparecen reunidos los escudos de Inglaterra, Escocia e Irlanda (del Norte), en el primero de los cuartos hay tres leones leopardados de oro y en el segundo un león rampante, erguido y apoyado sobre una de sus patas, figuras simbólicas del poder real.

¹² Las Invasiones Inglesas de 1806 y 1807 no aparecen mencionadas en los libros de Historia del Reino Unido de Gran Bretaña ni en los programas de los estudiantes ingleses. Curiosa omisión en el relato histórico de una de las naciones europeas que en el siglo XIX sostuvo una agresiva política expansionista y de depoliación económica en Asia, África y América.

PISADAS EN LA MEMORIA... Y ALGO MÁS

Grupo de teatro NOSOTROS

(Plaza Huincul, 1974-1989)

Marisa Reyes

*“Quebramos la armonía del silencio
y provocamos una furia de poesía”.*

(Grupo Nosotros)

En la década de 1970, irrumpe en la provincia de Neuquén un grupo de teatro nacido en la Escuela Nacional de Comercio de Plaza Huincul¹, que luego se desprenderá de la institución y se llamará grupo de teatro Nosotros. Recorro aquí datos, anécdotas, testimonios que desprenden gestos, encuentros humanos, crujidos, que iluminan la memoria de la experiencia del grupo nacido en el `74².

Recuerdo que esa tarde el viento había atenuado, el club Social de YPF³ albergaba libros, músicos, bailarines y también actores. Nosotros íbamos hacia lo desconocido. El transporte de YPF nos trasladaba a actividades extra escolares propuestas por docentes y amigos de la escuela. La profesora de química “Pelusa” Quintana había convocado al alumnado de la escuela a formar un grupo de teatro y allí mostró su trabajo.

Yo quería hacer teatro desde hacía tiempo. Me habían llevado a otro grupo pero no me incluyeron. Era muy tímido. La invitación de la escuela me dio la oportunidad. Un día faltó uno de los actores y subí yo, aunque no era de ofrecerme para subir al escenario. (Gustavo Torres)⁴

Algunos habíamos visto al grupo Brechas (Cutral Cór)⁵ por el canal de televisión local, auspiciado por el Sindicato Unidos

Petroleros del Estado. En otros, aún estaba viva la historia del grupo de teatro vocacional Sentires Sureños (Plaza Huincul)⁶.

La función empezó esa tarde del 16 de octubre. Las voces y cuerpos de nuestros compañeros, siendo otros en escena, nos conmovieron, y el texto de la obra nos hizo pensar. Así con la puesta de *La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana⁷, dirigida por Juan Carlos Maniás (1974), nació el grupo de teatro que luego se constituyó como grupo de teatro Nosotros.

Los espectadores, profesores y alumnos, nos fuimos deslumbrados y admiramos a Sonia Dufur, Gustavo Torres, Leticia Martini y al que empezó a ser un maestro, Juan Carlos Maniás⁸. Él se transformó en un referente intelectual, sus recomendaciones bibliográficas empezaron a llegar a nuestras manos y a llenar los anaqueles. Como dice Norberto Troncoso⁹: “Entré al mundo de la lectura, gracias a Juan Carlos”.

La obra fue repuesta en varias oportunidades, por más de dos años.

Agreguemos que hay un factor común a todas las representaciones de “Nosotros”: la seriedad con que se ha tomado este medio de comunicación y quizá consecuencia de ello, el cuidado en los detalles tanto lumínicos como musicales o escenográficos; especialmente en lo relativo a los últimos donde con prolija y sobria ambientación se logra el efecto deseado. (Diario Río Negro, 21/09/1976)

El teatro fue desde ese momento un instrumento poderoso, sí, poderoso. No todavía como práctica semiótica o textual sino

como ámbito de encuentro, de escucha de la voz de otros, pero más aún de nuestra propia voz. Estar con uno mismo y con los otros. No había enviados del sistema, ni había que responder a ninguna benefactora coerción. Era la posibilidad de proyectar juntos. Leer merecía la pena y Juan Carlos nos tiraba títulos, libros y autores. Con él conocimos a Osvaldo Dragún, a Roberto “Tito” Cossa, a Marco Denevi, a Mario Benedetti y a tantos otros.

Fue revelar otro mundo, jugar a inventar, descubrir que lo imposible era posible, concebir otras vidas y ahí en ese momento sobrevino el AMOR, el amor al juego, el amor a ser otros, el amor a creer que otro mundo es posible y querer que ese Amor se transformara en una vocación para toda la vida, para compartirlo con Otro, y ese Otro multiplicara a su vez en un sinfín de juegos inventados y de palabras dichas y no dichas pero expresadas de la manera más bella, el lenguaje teatral. (Gloria Berbus)¹⁰

Cuando el hablar tosco se sumaba a los inconvenientes de la lectura fluida se creaba cierta incomodidad que se superaba con la paciencia de la escucha y la alegría silenciosa que permitía avanzar con afecto. “Viví una experiencia única, irrepetible. Esperaba con mucha ansiedad el encuentro”. (N. Troncoso)

En el `75, con texto en mano, eliminamos fragmentos, cambiamos escenas, ensayamos personajes y montamos nuestra primera creación colectiva como grupo Nosotros con la dirección del mismo grupo. Fue *Un mundo de gente*, que resultó una creación para niños que se ensayaba en el salón de actos de la Escuela Nº 133 en el Campamento Uno de YPF¹¹. Llegábamos tarareando

Confesiones de invierno o algún otro tema de Sui Generis que horas antes habíamos cantado alrededor del mástil de la escuela. Teníamos entre catorce y dieciséis años; salvo uno de diecinueve que ya estaba en la universidad, todos estudiantes.

El espectáculo incluía dos obras infantiles que fueron estrenadas en el Cine Ruca Lighuen¹² y luego llevadas a la escuela donde ensayábamos. La mayoría éramos hijos de trabajadores ypefianos y llegar a esos espacios era transitar por la misma vereda donde nos movíamos diariamente. La llegada a las escuelas de Cutral Có¹³ se convirtió en una aventura en ómnibus con vestuario y tecnomontaje a cuestras. Recuerdo que para una de las obras utilizábamos una gran torta de chocolate que era excusa suficiente para continuar un tiempo más juntos. Éramos los mismos que en la escuela integrábamos el Club Estudiantil, denominación que reemplazó a Centro de Estudiantes. “Fórmenlo” -dijo sonriendo el director Jorge H. Sosa. “Es lo mismo pero con otro nombre”, eufemismo necesario para la época.

Una reciprocidad constante con el público, una confluencia de fuerzas emanaban de las risas, también llantos de los niños del público; una dialéctica que llevaba al disfrute cuando estábamos en escena o espiábamos entre bambalinas.

Entre el 9 y el 15 de junio de 1976, se realizó en Cutral Có y Plaza Huincul un operativo comandado por el Ejército en el que fueron secuestrados por lo menos diecisiete jóvenes de entre 15 y 30 años. (Pablo Scatizza)

Ese año estrenamos *Fatalidad de Romeo y Julieta* de Marco Denevi y *La Ñata*¹⁴ de Juan Carlos Ferrari¹⁵. El país había cambiado de clima. La profesora de literatura, Azucena Dávila Luna, reorganizó las lecturas y, aconsejados por ella, incluimos análisis de artículos periodísticos en su clase. En el grupo leímos los entonces “prohibidos”: “Miren lo que tengo” -decía alguno mostrando libros y fijando hora de reunión para la lectura. Hace poco tiempo, “Coca” Claro de Torres recordó la frase con que fue advertida: “¡Que los chicos tengan cuidado con lo que hacen!”. También reveló que al día siguiente, cuando llegaron a la chacra que tenían en cercanías del pueblo, encontraron todo revuelto en el interior del galpón. Los libros estaban tirados en el piso.

(...) se llevaron flor de chasco, todo lo que había era relacionado con la Iglesia, las encíclicas papales, las biblias. No entendieron nada. (C. Claro de Torres)

Pensar que lo que hacíamos con tanta pasión e inocencia nos hubiera traído alguna situación que lamentar. (N. Troncoso)

No olvidaré lo que una integrante del personal de la escuela, Marta Groseff, me contara antes de su partida definitiva:

Un día irrumpió un grupo de las Fuerzas Armadas en busca de tres alumnos menores, claramente identificados con nombre y curso. El Director, Dr. Sosa, quiso impedir ese secuestro y aterrados presenciamos cómo lo retuvieron en la Dirección, apuntándolo y amenazándolo con una ametralladora.

Tampoco olvidaré el día en que se ausentaron prolongadamente algunos profesores, ni cuando descubrimos que, entre los nuevos integrantes del grupo, teníamos a un “policía”, presencia que nos había asombrado por su edad.

Carlos Cores y Elizabeth Killian llegan a la zona, el diario Río Negro manifiesta:

(...) “Nosotros”, el grupo teatral que ha pasado a constituir el elenco estable municipal y el interés de Carlos pasa a ser entusiasmo y luego deseos de conocer a esos lindos chicos.
(27/04/1977)

Con la puesta en escena de *Aprobado en castidad*¹⁶ de Luis Peñafiel¹⁷, el grupo fue presentado por la Dirección Provincial de Cultura en Neuquén, como “elenco estable de teatro” de la Municipalidad de Plaza Huinul, apoyado por la Asociación Cultural Conrado Villegas y la Escuela Provincial de Bellas Artes, con entrada libre.

No se trata de un aviso publicitario más. Simplemente es la forma en que apareció como más factible de resaltar un hecho importante en la ciudad de Neuquén. Porque son contadas las oportunidades que se presenta a lo largo del año una compañía de teatro en nuestra ciudad. Y en rigor a la verdad estas páginas ya estaban cerradas al presentarse el elenco estable de teatro de la Municipalidad de Plaza Huinul. De manera tal que esto resulta solamente algo simbólico. Un reconocimiento, entonces, para la Dirección Provincial de Cultura de Neuquén. (Diario Sur Argentino)

Luego, Juan Carlos Maniás montó el espectáculo “De la Incomunicación y otras historias”. El mismo estaba compuesto por varias obras, entre ellas *Comunicación*¹⁸ a partir de textos de Eduardo Gudiño Kieffer¹⁹, *El asesino*²⁰ sobre un texto de Ray Bradbury²¹. También formó parte del espectáculo *Los pocillos*²² de Mario Benedetti²³ y *La Ñata* y *La bolsa de agua caliente*, ya citadas.

Se presentaban dos obras por función, la elección se debía a las posibilidades de los actores y de la convocatoria recibida. En el `77, las obras recorrieron los escenarios de Catriel, Cipolletti, Neuquén capital, además de Cutral Có y Plaza Huincul como “elenco estable” de teatro de la Municipalidad de Plaza Huincul. En Chos Malal la función iniciaba con escenas de *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, luego *La Ñata* y *La bolsa de agua caliente*. Al respecto, sobre el “aporte del interior hacia la capital”, el titular de Cultura de la Provincia manifestó:

El grupo de teatro de la Municipalidad de Plaza Huincul se presentó días pasados con la obra (...) y ahora los llevaremos a Chos Malal para que se conozca el esfuerzo de estos jóvenes del interior. (Diario Río Negro, 22/07/1977)

Después, se iniciaron las primeras experiencias en dirección teatral, como las de Hugo Chandía, Gloria Berbuc y la propia. En mi caso, por azar o por necesidad, ya que nada podíamos esperar de nadie, salvo de nosotros, para sostener con trabajo la vida del grupo. Se puso en escena *Mi suegra está loca, loca, loca*²⁴ de Guillermo y Horacio Pelay²⁵ y la creación argumental *La princesa de las flores*²⁶ con la dirección compartida de G. Berbuc y H. Chandía.

Y vino la época de las despedidas. Gloria repite: “Me fui ‘huellada’ por Juan Carlos”. Y sí, se fue a Mar del Plata donde ingresó a la Escuela Municipal y luego transitó un exitoso recorrido teatral que nunca abandonó. “(...) con la experiencia antes que la teoría -dice Gustavo Torres. Eso lo advertí cuando llegué a Teatro Escuela a Buenos Aires. No la tenían mis nuevos compañeros”. Gloria nunca regresó pero Gustavo fue trayendo su experiencia año a año.

Por esa época también estrenamos una versión libre de *Algas para tu cuello* de Maruja Gil Quesada²⁷ a la que titulamos *Ensueño*, con mi dirección (1978).

Los papelititos del mundial `78 habían llegado por TV y nosotros, cargados de incertidumbres y de algunas certezas, sumamos amigos, niños y músicos e iniciamos, bajo la dirección de Gustavo Torres, el proyecto *Una evocación a las madres*, eco de nuestra voz colectiva. La música y la teatralización de los temas decían lo que estaba pasando, atravesados por los cortes de luz y las noticias del conflicto con Chile. Con *Una evocación (...)* continuamos llegando a escuelas de distintos barrios, a cines y espacios municipales de Cutral C6 y Plaza Huinul. Después, *George* de Anthony West (1979), también con su dirección²⁸.

Una tarde de enero, se nos ocurrió hacer una fiesta, la Fiesta Anual Premios N. Juntamos maderitas y alambre y creamos la Primera “estatuilla” para los actores, las actrices, los directores, los iluminadores y los maquilladores del grupo. La fiesta se inició en una casa, luego se repitió cada año y, dado que fue creciendo, se fue realizando en espacios públicos más amplios. Preparábamos todo: los manteles, las copas, los tragos de colores, la torta. Un año hicimos ocho tortas a las que les dimos forma con las letras del

nombre del grupo y decoramos con dulce de leche. La invitación fue pública y personalmente convocamos a quienes se dedicaban a otras artes. Al año siguiente, preparamos ocho bizcochuelos que unimos en forma vertical, creo que con distinto decorado²⁹.

(...) se ha distribuido una circular en la que figuran los postulantes para cada disciplina debiendo votar secretamente en un sobre cerrado los receptores, indicando el nombre elegido dentro de los postulados.
(Diario Río Negro, 29/01/1982)

Los integrantes de los grupos locales, incluido el público, emitían su voto. Los premios eran entregados públicamente y empezaron a publicarse en la prensa. La fiesta fue realizándose en diferentes lugares: Club Deportivo Argentino³⁰ de Plaza Huincul, Club Perforaciones de Campamento Uno de YPF y Salón Municipal de Cutral Có. También se entregaban distinciones por actividades artísticas y menciones especiales. El diario Río Negro informaba la convocatoria, los premiados y también hacía apreciaciones.

Dentro de la reunión que contó con la presencia de numeroso público, se habló de programas futuros que se esperan concretar en el presente año. (Diario Río Negro, 03/02/1982)

La recepción del sufragio está abierta hasta el día 3 de febrero y, luego de un escrutinio, en el día de la fiesta anual se darán a conocer y se entregarán los premios Nosotros. (Diario Río Negro, 25/01/1983)

Habíamos cambiado de década e iniciamos nuestros ensayos en la Biblioteca Popular Carlos H. Rodríguez. Allí estrenamos *La cama y el sofá*³¹ de Aurelio Ferreti³² (1980/1981).

Un hecho digno de destacar lo constituye sin duda el gesto de este inquieto núcleo de jóvenes actores que destinarán el grueso de lo recaudado en ambas funciones, a favor de la obra de difusión cultural que desarrolla la biblioteca cutralquense. (Diario Río Negro, 19/01/1981)

La Comisión Directiva de la Biblioteca agradeció “profundamente la colaboración” y otros mensajes llegaron al grupo:

Sois vosotros los depositarios, los tejedores del teatro y ahora aquí en mi Pueblo está el tesoro. (Sonia Dufur)³³

Muchas felicidades “Nosotros” por el empuje cultural que dan a la ciudad de Cutral Có. (Marisa Rezuc)³⁴

El teatro es comunicación. ¡Tan importante en esta época!
(María Elena de Lastra)

La actriz Eloísa Cañizares, que recorría con su espectáculo la capital de la provincia y otras localidades del interior, a su paso, dejó impresa su voz:

Grupo de Teatro Nosotros con toda la envidia de vuestra juventud porque tenéis toda una vida para hacer teatro.

En la cartelera del Diario Río Negro se anunció *La conquista del sol*³⁵ de Luis Colmegni.

La comisión Pro casa de la Cultura de Cutral Có y Plaza Huincol, en la búsqueda que ha emprendido de lograr la concreción de este proyecto, auspicia la presentación del grupo “Nosotros”. (Diario Río Negro, 15/01/1982)

Días después, el mismo medio anunció:

(...) se presentó con un marcado éxito el pasado sábado con la obra de Luis Colmegni, (...) presentaron una comedia tierna, romántica y nostálgica que dejó satisfecho al público que concurrió a ver el espectáculo. (Diario Río Negro, 19/01/1982)

“La música rock argentina empezó a llenar los canales de transmisión” (Dussel, 1997). Tarareábamos a Juan Carlos Baglietto que había lanzado su primer álbum, *Tiempos difíciles*, a Víctor Jara y a otros. También habíamos ensayado la musicalización que Ricardo Torres había efectuado a varios poemas de Irma Cuña. Entonces, convocamos a músicos locales y realizamos el Primer Festival de Teatro-Rock “Cuenten con Nosotros”³⁶ (1982), lema de unión entre los hacedores culturales, apoyados por el Grupo Leo, en el llamado entonces Policultural de Plaza Huincol. La entrada fue un juguete y un artículo no perecedero que repartimos por los barrios disfrazados de Reyes Magos. Días después hicimos otro, en el mismo lugar. El Policultural se llenó y abrimos las ventanas para que desde allí todos disfrutaran del espectáculo. Se fueron cantando: “(...) es

la guita que no alcanza”. El espectáculo tuvo efecto “pigmalión positivo”. El final estuvo plagado de abrazos y frases: “¡Me encantó lo que hacen!”. A la semana siguiente llegaron nuevos adolescentes y nosotros ya habíamos crecido un poco. Trabajábamos o estudiábamos, no había alternativas.

Ese acontecimiento molestó a funcionarios municipales. Uno de ellos nos llamó a una reunión en su oficina. Empezó a dar vueltas hasta que dijo que allí había elementos no apropiados, insinuación de que éramos adictos a la droga y, de alguna manera fiel a la visión maniquea, que éramos las tinieblas en la luz, situación que mostraron muy incómoda. Nuestra reacción tuvo como correlato llamar inmediatamente a un adulto para que nos salve de tal atropello, allí estuvo Eleuterio “Tello” Torres. Los recitales de rock locales se prohibieron, pero lo que más lamentamos fue que el edificio del Policultural tuvo otros fines (en ese momento Sucursal del Banco de la Provincia de Neuquén). Y nos quedamos sin el espacio que habíamos inundado de música, teatro y pintura, y con los planos que “Beto” Dupont había confeccionado para hacer un escenario y acondicionar la sala. Fue un momento difícil, teníamos obras que no eran comprometidas ideológicamente pero el compromiso estaba puesto en otro lugar.

En julio³⁷ del mismo año sumamos una creación colectiva para niños, *Pinocho*³⁸, a partir del texto de Carlo Collodi, y una vez más la entrada fue libre y la convocatoria amplia. En la puesta se incorporaron catorce niños debutantes. Laura Rivadulla puso a disposición el uso de un local familiar³⁹, amplio y alto, que hospedaba algunos muebles viejos, donde se olía la historia de Plaza Huinul. Allí convocamos a los integrantes del Cine Club⁴⁰ de Cutral

Có, a quienes considerábamos críticos expertos ya que eran referentes válidos por su actividad cinéfila y por la apertura al debate luego de cada encuentro.

Nos encantó el hecho de que nos eligieran. Eran tan jóvenes y se lo tomaban tan en serio. No nos animábamos a criticar profesionalmente. Lo que más nos llamaba la atención era que estuvieran tan comprometidos, no solo con el teatro sino con toda la comunidad. Había un compromiso social.

En ese grupo encontramos que teníamos salvado el futuro. Nosotros no estaremos -dijimos- pero quedarán ellos. Nosotros seguiríamos con lo nuestro porque el semillero ya estaba. (María A. Médicci)⁴¹

Fue momento de organizar, en Plaza Huinul, un Encuentro de Grupos de Teatro⁴² con la participación de teatristas de Zapala, San Martín e integrantes de los grupos de Cutral Có y Plaza Huinul. La certificación de la asistencia expresaba:

¡Juntos hacemos nuestra cultura!

Nos gusta equivocarnos, es la única forma de un crecimiento real. Intentamos mantener una coherencia entre el “pensar” y el “hacer”, un reencuentro con auténticos modelos de trabajo, pero fundamentalmente una actitud permanente de “hacer” que nos permita aportar hechos significativos al arte del teatro.

En el `83 se estrenaron nueve trabajos. El primero de ellos, *Los ojos llenos de amor*⁴³ de Abel Santa Cruz⁴⁴, presentado a total

beneficio de la Guardería Bambi, del Barrio Daniel Sáenz de Cutral Có. Los plásticos expusieron obras que suscitaron el asombro y el acompañamiento del público.

(...) en cada presentación muestran un notable avance en las caracterizaciones e interpretaciones de los distintos personajes que ponen en escena. (Diario Río Negro, 22/01/1983)
“Río Negro” compartió una reunión donde este joven grupo entusiasta manifestó optimismo y esperanza para esta nueva temporada 1983, por la comunicación y mensaje que expresan a través de este medio, considerando el aporte que a diario brinda la comunidad comercial de Cutral Có. (Diario Río Negro, 02/03/1983)

También, como parte de los festejos del decimoséptimo aniversario de la institucionalización de Plaza Huincul surgieron las siguientes propuestas escénicas: *Tres somos varios*, espectáculo de café *concert*, con el que también llegamos a bares de Cutral Có. *Cien veces no debo*⁴⁵ de Ricardo Talesnik⁴⁶ y la reposición de *Ensueño*, versión libre sobre el texto de *Algas para tu cuello*⁴⁷ de Maruja Gil Quesada. Estas propuestas aportaron un período de mucho movimiento.

Una tarde de otoño “huinculense”, sentados en la vereda, esperábamos público para una exposición de poesía, cuyo concurso habíamos gestado. Paró un auto y bajó un señor, artista plástico de Zapala, era Miguel Villalba. Con él organizamos bajo su coordinación

presentaciones en Zapala, Chos Malal y Las Lajas. Viajamos un 9 de julio y con viento blanco llegamos a Chos Malal.

(...) viajó a Chos Malal invitada por Carlos Juárez, miembro de la comisión de Cultura local, habiendo sido recibidos por los miembros del 5º Año del Centro de Enseñanza Media N° 4.

En Las Lajas, donde se presentaron el día 10, fueron recibidos y agasajados por el departamento de Cultura de la municipalidad local. (...) recibieron el halago de una considerable cantidad de público, avalando la iniciativa del Grupo de Teatro Nosotros, con el fin de incentivar e integrar culturalmente a nuestra zona. (Diario Río Negro, 15/07/1983)

*Muertes circulares*⁴⁸, adaptación del cuento *Los sicarios de Midas* de Jack London⁴⁹, provocó un fuerte debate en la elección y caracterización de personajes que presentaban en su complejidad una toma de posición político-social que necesitábamos profundizar. Fue estrenada en el Salón Municipal de Cutral Có y repuesta varias veces, como así también la creación colectiva *Prohibida*, gestada por quienes estaban en Buenos Aires e integraban el CENBA (Centro de Estudiantes Neuquinos en Buenos Aires) con la colaboración del músico neuquino Daniel Pinto. Se trataba de una historia musicalizada sobre temas de los últimos años de dictadura en nuestro país.

*La espera trágica*⁵⁰ de Eduardo Pavlovsky -autor, actor y director de teatro- fue una experiencia que nos trajo múltiples dudas. “¡A leer más!” -dijimos. La profesora Delfina Lanús empezó a

ser solicitada por Nosotros y nos aportó su experiencia teatral, más libros y su asistencia de dirección.

*Limpitos pero no tanto*⁵¹ de Jorge Bellizi, y *Strip Tease*⁵² de Slawomir Mrozek, completaron la lista de obras presentadas.

Los vínculos con teatristas y artistas plásticos del interior aumentaron, solidificándose el trabajo con los locales. Así, en la presentación de las obras y en las fiestas anuales ellos exponían sus trabajos: los “viejos” como “Beto” Dupont y Susana Domínguez, y los “nuevos” como Federico Sandoval, Oscar Campos y otros. Todos continúan con una fructífera producción. Iniciamos un trabajo solidario con los plásticos de Zapala y colaboramos con lo que la revista, *Aquí Nosotros*⁵³, tituló “Inéditas Jornadas en la Plástica Neuquina” donde veinte artistas, a la vista de todo el público, realizaron murales en el Centro Deportivo y Cultural Fortabat. El grupo Nosotros intervino cerrando la Jornada con la obra *Strip Tease*. También colaboramos haciendo las reuniones previas en Cutral Có, trasladando obras e informando los avances de la organización. Luego la Jornada se realizó en Plaza Huincul y también en Neuquén Capital.

El surgimiento del grupo de Teatro del CPEM N° 6 dirigido por la Prof. Cecilia Durán generó otras relaciones que dieron más dinamismo a la actividad local y tuvimos que reorganizar los horarios de ensayo en el Salón del Municipio de Cutral Có.

Llegada la democracia, las autoridades electas de Cutral Có, por primera y única vez, compartieron el homenaje con los teatristas, plásticos y gestores culturales.

En el `84, cargamos la carpa y nos fuimos de gira a la Fiesta del Lago en Cinco Saltos. Allí presentamos una adaptación de *Pic*

nic⁵⁴ de Fernando Arrabal, llevando en la mochila otras dramatizaciones a partir de textos de Antonio Gasalla como *Ricardito, un niño artista*, y juegos teatrales que implicaban la participación del público.

Después se montó *Akenatón*⁵⁵, adaptación libre de la novela *Sinhué, el egipcio* de Mika Waltari. Tomamos clases de canto y baile con la asistencia técnica de una profesora de danzas que había llegado a la zona. Luego, el diario tituló “Presentación de Nosotros en Cutral Có” y así se inició “una serie de espectáculos” que se sucederían semanalmente en el salón municipal de la ciudad. Anunciados como ejercicios de pauta teatral, se presentó la creación colectiva, *Proceso*⁵⁶ y *Tiempo de ser*⁵⁷, una versión libre, producto de un trabajo experimental con la obra *La lección de anatomía* de Carlos Mathus y la inclusión de una escena de *El gran deschave* de Armando Chulak y Sergio De Cecco. También se puso en escena *Convivencia*⁵⁸ de Oscar Viale⁵⁹. Además, se amplió públicamente la convocatoria:

(...) a todos aquellos que quieran iniciarse en la actividad, para que se acerquen a la dirección municipal de Cultura o en el domicilio del Barrio Veinticinco de Mayo, casa 24, donde se brindará información sobre las actividades, ensayos o programas. (Diario Río Negro)

El ascensor de Agustín Vigo Giai, *¿Quién, yo?*⁶⁰ de Dalmiro Sáenz y el espectáculo de café *concert*, creado y dirigido por el grupo, se sumaron a la lista de puestas en escena.

En noviembre del `84 viajamos a Zapala donde se organizó:

(...) un encuentro provincial de actores, grupos de teatro, directores, escritores, escenógrafos e interesados en la actividad teatral del Neuquén. (Diario Río Negro, 04/11/1984)

Allí quedó conformada una asamblea permanente:

(...) provisoriamente con la coordinación de Hugo Luis Saccoccia, hasta tanto se forme una verdadera nuclearización en la que estén representadas la mayoría de las comunidades o departamentos del Neuquén. (Diario Río Negro, 14/11/1984)

El informe, producto del encuentro, expresaba “-de acuerdo con lo adelantado- se constituye en un verdadero diagnóstico de la realidad del sector teatral en el ámbito provincial”. Se trató allí del análisis de tres temas: “Realidad actual del teatro neuquino”, “Lo que esperamos obtener” y “Cómo hacerlo” (Diario Río Negro, 14/11/1984). Entre otros se encontraban los actores provenientes del Teatro del Bajo como Raúl Toscani, Luis Giustincich, “Vicky” Murphy, Florencia Cresto, a quienes admiraba profundamente, sí claro, por su “prepotencia de trabajo”⁶¹. Allí se generaban intensas discusiones en torno a la política teatral, donde también nos encontrábamos a Silvina Vai, Carlos María Ríos, Jorge Villalba, Mirta Sangregorio, entre otros/as.

Los primeros delegados de Cutral Có y Plaza Huincul fueron Guillermo Haag y Beatriz Campos. Luego ambos formaron parte de las autoridades de ANQUET (Asociación Neuquina del Quehacer Teatral), integrando la lista de vocales junto a Obdulio Monsalvo,

René de Sibileau, Raúl Toscani, María Belloc, Ana Furlaska, Silvia Echavarrí (Diario Río Negro, 18/12/1984). Ese mismo año, en el mes de diciembre, concluyó en Cutral Có el curso anual de dramaturgia que estuvo organizado por la entonces directora de Cultura, María Antonia Médicci, a cargo del dramaturgo Alejandro Finzi. En el acto oficial se adelantó a los asistentes que se tenía previsto instrumentar varios proyectos que tenían como “finalidad utilizar la producción teatral de los escritores que participaron” (Diario Río Negro, 22/12/1984). Los dramaturgos fueron, Hugo Luis Saccoccia⁶², Francisco “Pancho” García Hortelano⁶³, Daniel Massa⁶⁴. También participaron Roberto Savariano y Sandra Sepúlveda hoy dedicada a la escritura de poemas y relatos.

Ya teníamos más de treinta puestas en escena y la revista Encuentro⁶⁵ publicó nuevos proyectos: “Realización de obras de autores locales con intercambio con otras localidades”.

Una vez más convocamos a la Fiesta Anual de Premios N donde incluimos a actores y actrices de otros grupos como el de la Escuela N° 102, Escuela Mi Mañana, Grupo Andante, también del CPEM N° 6 y EPET N° 1. La revista Encuentro, de difusión local, publicó en referencia:

En la invitación que gustosamente recibimos, el juvenil núcleo esbozaba una vez más, en una pulida frase, mucho del contenido de su gestión. Decían: “Quebramos la armonía del silencio y provocamos una furia de poesía”. (...) Era el undécimo aniversario del grupo en el Año Internacional de la Juventud y la simple lectura de la esquila revivió, en este caso en “nosotros”, todo el mérito

de esa trayectoria expandida en once luminosos años de luchas y de sueños.

[Respecto a los integrantes dijeron:] Recordaremos siempre las ansiosas facciones que traslucían encontradas emociones en aquellos chicos y chicas que se lanzaron a mostrarse a su público, a desnudar sus almas y sus sueños en el tablado. (Revista Encuentro, 1985)

Una vez más premiábamos a la gente del arte. La revista Encuentro recibió nuestro reconocimiento diciendo en su publicación:

Y así nosotros recibimos este galardón de “Nosotros” con la humildad y la satisfacción de que algo bello y sustancial late en estas vecindades, alentado por un grupo tan valioso como entusiasta.

A recibir su premio⁶⁶ [el grupo] nuevamente convocó a productores artísticos del lugar que se desarrolló en el Club Argentino de Plaza Huinul. (Diario Río Negro, 01/02/1985)

La revista Encuentro⁶⁷, en la síntesis anual de la actividad teatral, destacó las actividades realizadas y reflejó la integración con los plásticos enfatizando “puestas en escena en el salón municipal, con entrada gratuita, y en otros casos dando respuesta a pedidos de cooperadoras y comisiones barriales”. En esa edición también se refirió a la ardorosa campaña proselitista de las elecciones de la Filial SUPE (Sindicato Unidos Petroleros de Estado), “como era de esperar -consecuencia de este existir en democracia”. Así también, a la reorganización de la comisión de Cultura Municipal

a la que fuimos convocados e integramos con un representante, junto a amigos de la música, la danza y la pintura. Época de intensos debates, en particular, sobre la consideración de que a Cutral Có y Plaza Huincul las separa únicamente una frontera administrativa, pues en todos los órdenes son ciudades hermanas. Para el andar de los integrantes de Nosotros, la línea divisoria del Octógono no había existido. No obstante, reconocimos en ese momento que al menos la posibilidad de escucha la habíamos tenido fuera de él en esta etapa.

El grupo tomó un seminario intensivo con el actor y director teatral, José Digiglio, en Cutral Có y continuamos la labor que habíamos iniciado con la música y la danza. Estrenamos *¡Esto no marcha!... una comedia musical joven*. El programa indicaba “¡(...) el mundo de los jóvenes luchando por llegar!”, “(...) una prueba aquí y en este momento”, “¡(...) cruel indagación a los que triunfan, a los que fracasan!”. Anunciaba la entrada gratuita pero tal como se publicitaba oralmente, “la salida no tanto”, señalando la modalidad Teatro a la Gorra.

En el I Encuentro Provincial de Teatro del Neuquén efectuado, en mayo⁶⁸ del `85, en el Cine-Teatro Municipal de Zapala, el grupo presentó *Yo te protegeré*⁶⁹ de Daniel José Massa⁷⁰, cuyo estreno ya había sido efectuado en la escuela de Enseñanza Primaria N° 49 de Plaza Huincul. Además, asistimos a talleres de maquillaje, iluminación y sonido, dramaturgia teatral y expresión corporal. En el marco de ese encuentro se gestionó y logró un seminario de Técnicas Teatrales⁷¹ a cargo de la actriz Florencia Cresto.

En el `86, se puso en escena *Las sillas*⁷² de Eugène Ionesco. “Esta obra, dentro del poco transitado género del absurdo, es una nueva experiencia (...)” (Diario Río Negro). En el `87, algunos ya habíamos conformado otros grupos, seguíamos estudiando o, por necesidad laboral, transitábamos otros rumbos. Alejandro Torres Claro dirigió *El hechicero*, creación colectiva⁷³, y en el `89, *Jamás un corazón ingrato*⁷⁴ de Diego Mileo.

He guardado durante años estos recuerdos y he vuelto a ellos latentes en mi corazón y burbujeantes en mi sangre. Allí estaban esperando, más valiosos que el petróleo de nuestra entrañable tierra. “Memoria es una palabra maravillosa” dice Mauricio Kartun, en su raíz está “memo: el remedo del tartamudo, la repetición sistemática”.

Tal vez, hoy, he vuelto una vez más para que esta historia siga viva.

BIBLIOGRAFÍA

DUSSEL, Inés/FINOCCHIO, Silvia y GOJMAN, Silvia (1997). *Haciendo memoria en el país de Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba.

GARRIDO, Margarita (Dir.), (2010). *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*. Neuquén: Educo, Universidad Nacional del Comahue.

REYES, Marisa/MORENO, Elsa/SEOANE, Raúl/HAAG, Guillermo (2011). En GARRIDO, Margarita (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)*. Neuquén: Educo, Universidad Nacional del Comahue.

KARTUN, Mauricio. *Escritos*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

NOTAS

¹ Institución que se crea en 1953 como Instituto Secundario Ing. Huerdo, anexo a la Escuela Nacional de Comercio Gral. San Martín de Neuquén Capital. En noviembre del `56 se firma el decreto de creación de la Escuela Nacional de Comercio que funcionó en el edificio del ex Hospital de YPF, hoy Museo Histórico Carmen Funes. En el `83 se inaugura el edificio ubicado en Soufal y Juan Manuel de Rosas. En el `92 se inicia un período de transición como Escuela Neuquina de Comercio hasta el `95 en que fue transferida definitivamente como Centro Provincial de Enseñanza Media N° 58 (hoy lleva el nombre Jorge Héctor Sosa). Luego, por el interés de los vecinos, se creó el anexo nocturno, hoy CPEM N° 85.

² Más datos del grupo y su obra, en el libro de Marisa Reyes/Elsa Moreno/Raúl Seoane/Guillermo Haag (2011), en Garrido, Margarita (Dir.), *op. cit.* Más información, también en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

³ Inaugurado el 24/06/1925 en Campamento Uno de YPF. Hasta la década del `90 se desarrollaron allí diferentes actividades culturales tales como taller de filatelia, danzas folclóricas, teatro, música. Luego de la privatización, y a cargo del municipio local, se alquiló principalmente para eventos sociales tales como cumpleaños y casamientos; esporádicamente se presentaron algunos acontecimientos culturales. En la actualidad la Fundación YPF lo reacondicionó y reinauguró como Centro Cultural.

⁴ Nació en Plaza Huincul, provincia de Neuquén, en 1960, lugar donde hoy reside. Actor y director del grupo de teatro Nosotros (1974-1989). Radicado en Buenos Aires en el `78, formó parte del elenco de Teatro Escuela y actuó en elencos independientes. También integró el elenco municipal de teatro de la Ciudad de Buenos Aires en la Manzana de las Luces, y actuó en producciones comerciales como *Los Borgia*, comedia musical dirigida por "Pepe" Cibrián Campoy, *Hair* de Rubén Helena, y otros. Nuevamente en Plaza Huincul desde el 2004 está cargo de la dirección del Teatro Del Pasillo, con la puesta en escena de obras de texto, adaptaciones y comedias musicales.

⁵ Más datos del grupo y su obra, en el libro de Marisa Reyes/Elsa Moreno/Raúl Seoane/Guillermo Haag (2011), *op. cit.*

⁶ Más datos de esos grupos en Reyes-Haag. "Teatro. Los primeros pasos", en Garrido, M. (Dir.), *op. cit.*, p. 36-51.

⁷ Carlos Somigliana (1932-1987) aparece en nuestro panorama escénico vinculado a la generación realista del `60.

⁸ Nació en Barrancas, provincia de Santa Fe, en 1950, y hasta los veinte años vivió en la ciudad de Gálvez, en la misma provincia. Su niñez estuvo marcada por las historietas, los radioteatros, el cine-radio y el cine. Especialmente la radio fue un gran incentivo para su imaginación. En el `70 partió a la ciudad de Santa Fe a estudiar Bellas Artes pero a los pocos meses terminó en Fiske Menuco (Gral. Roca, Río Negro) descubriendo la Patagonia. Incentivado por nuevos amigos, y en medio de la inmensa

actividad cultural de la época, comenzó un taller de actuación dictado por Héctor Tealdi (actor porteño, famoso por su trabajo en *Un guapo del 900*). Su entusiasmo lo llevó a realizar también el curso de dirección. Con este ínfimo bagaje teatral, y nuevos vientos, arribó a Plaza Huin cul (Neuquén), en marzo del `72. Trabajó en YPF, se instaló en el Campamento Central. Fue el inicio de otra vida con otros jóvenes del pabellón 720 que decidieron ponerle más vida al Club Social. Él sugirió realizar un taller de teatro. Concurrieron empleados, mujeres, hijos de empleados de YPF, aunque de a poco se fueron agregando jóvenes de Plaza Huin cul. En el `74, la profesora “Pelusa” Quintana, de la Escuela de Comercio, tenía a su cargo el acto del Día de la Lealtad Peronista. No quería un acto formal y por sugerencia de Adriana Cunioli, que asistía al taller de teatro, se le ocurrió montar una obra de teatro. El joven Juan Carlos Maniás buscó entre sus libros de teatro de editorial Talía alguna pieza corta y alusiva. La elección recayó en *La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana. Ya en la escuela se sumaron algunos adolescentes y se montó la obra con un éxito rotundo. El joven director teatral nunca imaginó los “monstruos” que había creado. De pronto se encontraron formando un grupo con vida propia. J. C. Maniás se proveía de libros en el kiosco Blanco, que luego compartía con los adolescentes. Todos se acercaron y descubrieron a Marco Denevi, Julio Cortázar, Khalil Gibrán, Ray Bradbury, Antoine de Saint Exupéry, Mario Benedetti, Osvaldo Dragún, Roberto “Tito” Cossa y tantos otros que formarían Teatro Abierto. Los jóvenes tenían el poder de “hacer”; el mañana era algo que algún día ocurriría. No pensaban en que la noche caería de repente en el `76, algo que, en Chile, había ocurrido en el `73. Y con ese fervor pasaron a ser el grupo teatral Nosotros, de la municipalidad de Plaza Huin cul, y más tarde de la provincia de Neuquén. Se sucedieron, con renovados elencos, las puestas en escena de *Fatalidad de Romeo y Julieta*, y *La Nata* (1976); *Aprobado en castidad*, *Los Pocillos*, *Comunicación*, *El asesino* (1977). (Reyes, 2011: 17-18)

Y también vinieron los viajes a Chos Malal, Catriel, Cipolletti y Neuquén capital. Y llegó la noche y las desapariciones y se instaló el miedo y, en el joven J. C. Maniás, el deseo de otro lugar. En el `78 estaba en Europa y luego en Buenos Aires, y en el `80 en San Pablo (Brasil) hasta radicarse - “definitivamente”, según él- en Tucumán, en el `81. Trabajó catorce años en el Sindicato Luz y Fuerza. A sus treinta y cinco años decidió cumplir con una materia pendiente: estudiar, obviamente, Literatura. En el `95 pasó a formar parte del plantel del multimedio periodístico, El Periódico. Comenzó como crítico literario, siguió con crítica cinematográfica, hasta arribar a un amor juvenil: la crítica teatral. Además del espacio en el diario, tenía intervenciones en radio y televisión. Por su labor recibió los premios Lola Mora y otros como cronista de espectáculos. Finalmente, regresó a Neuquén. Hoy vive en Chos Malal donde ejerce como profesor de lengua.

⁹ Integrante del grupo Nosotros.

¹⁰ Integrante del grupo Nosotros. Nació en Capital Federal en 1960 y se radicó en Plaza Huincul (Neuquén) en el `66. En el `79 se estableció en Mar del Plata. Egresó como Intérprete Dramática de la primera promoción de la Escuela Municipal de Arte Dramático de la ciudad de Mar del Plata y como Profesora de Artes, en artes visuales, del Instituto Superior de Artes y Comunicación de San Fernando del Valle de Catamarca. Integró el grupo Nosotros de Plaza Huincul (1974-78). Participó en varios espectáculos de la escuela de Arte Dramático y en grupos independientes (1979-85). Su trabajo más relevante, *Ceremonias de olvidos y presagios*, basado en textos de Bertolt Brecht, dirigida por Antonio Mónaco, con éxito de público y crítica, Premio Estrella de Mar 1984, y con giras al sur del país también con favorable acogida de público y crítica.

Radicada en San Miguel de Tucumán desde 1985. Actualmente vive en Amaicha del Valle, Tucumán, y trabaja también en Santa María, Catamarca. Es actriz en las obras que a continuación se mencionan integrando distintos grupos independientes:

El Gran Teatro del Mundo, dirección "Rolo" Andrada; *Cambiamos los papeles*, dirección "Rolo" Andrada; *Reid Mortales*, dirección Pablo Parolo; Grupo Teatro Contemporáneo junto a Larry Jantzon.

Inodoro Pereyra, dirección Pablo Parolo, Grupo El Gato Negro junto a Larry Jantzon.

Cantando los cuarenta e Irredenta, dirección de ambas, "Rolo" Andrada. Por *Irredenta* obtuvo el Primer Premio Artea a la "Mejor actriz protagónica", Grupo Armando Discépolo.

Monólogo *Designio*, dirección Cecilia Nuño. *La histórica, histérica, historia del Teatro*, dirección Graciela Weiss. Ambas con nominaciones y premios (Artea e Iris Marga), Grupo Nosotras.

No quiero que me quieras, adaptación de *Contando las maneras* de Edward Albee, dirigida por Pablo Parolo. Premio Iris Marga como "Mejor actriz protagónica" 1998, Compañía Filodramática de Socorros Mutuos.

El chico de la última fila, dirección Leonardo Golobof. Obra que obtuvo nominaciones y premios Artea 2007. Equipo Teatral Dominó.

Criminal de Javier Daulte, dirección Pablo Parolo. Premio Iris Marga a "Mejor espectáculo" 2008. La actriz recibió "Mención especial" del Jurado a su trayectoria profesional 2008. Compañía Filodramática de Socorros Mutuos. El mismo año fue distinguida por su aporte a la cultura, área teatro, por el Ente Cultural de la Provincia de Tucumán.

Actualmente participa en la Comedia Filodramática de Socorros Mutuos en la puesta de *Tartufo o los Impostores*, versión libre del clásico de Molière, dirigida por Pablo Parolo, estrenada en 2010 y continúa con éxito de público y crítica.

Ha participado en varias puestas como integrante del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán, también en televisión, miniserias, documentales y Cine.

Actriz protagónica en ciclos unitarios *Cuentos infantiles, Paseos por la historia*, en Canal 8 Mar del Plata (1980). Actriz Protagónica Ciclo de Canal 10, San Miguel de Tucumán, *Hogar, dulce hogar* (micros diarios 1990). Actriz protagónica *Cien años después*, Miniserie sobre el genocidio del pueblo indígena Quilmes, Canal 7 Buenos Aires, Canal 8 de San Miguel de Tucumán 1991. Actriz protagónica *Teatro como en el Teatro*, Ciclo Canal 8 San Miguel de Tucumán 1993. Actriz protagónica Monólogo *Designio* en programa *Con polémica*, Canal 5 ATS, San Miguel de Tucumán 1994. Actriz co-protagónica del largometraje *Paraíso-Paraíso*, dirección Anibal Uset 2006. Miembro del Jurado del Primer Festival de Cine realizado en San Miguel de Tucumán 2006. Idea, producción y dirección artística programa *Contraplano* junto al Lic. Diego Barrionuevo en canal 3 de Santa María, Catamarca, ciclo con alumnos de 3º año de la Tecnicatura Superior en Pedagogía y Educación Social, Micros artísticos utilizados como disparadores de debates 2008. *La cárcel de Bernarda Alba*, dirección Fernando Korstange, Documental Grupo Gente Común, Mujeres privadas de la libertad, Mención especial del jurado Festival Internacional de cine documental sobre género Ciudad de Soria España 2009-2010.

Desde el año '95 está radicada en Amaicha del Valle (Tucumán) y Santa María (Catamarca) realizando trabajos como docente, directora de teatro, promotora y animadora socio-cultural. La comunidad la ha reconocido con los Premios Yokavil otorgado por la Municipalidad de Santa María (1997) y de la Dirección Provincial de Cultura de Catamarca, Transformación Cultural 1998. También fue referente Nacional en la ciudad de Roma (Italia) a través del Instituto Nacional de Educación Tecnológica en el marco del proyecto de Cooperación Italia-Argentina (2009).

¹¹ Elenco integrado por Nora Outon, Hugo Chandía, Sonia Dufur, María Teresa Amarante, Gustavo Torres, "Maty" Moya, Marisa Reyes, Dora Tapia, Haydée García, Miguel Riol. Musicalización: Jorge Lewenberger. Iluminación: Andrés Verón y Jorge Amarante. Tecnomontaje: Miryam Carminatti y Graciela Muñoz.

¹² Cine-Teatro Ruca Lighuen, del araucano: "casa de luces". Ubicación: Plaza Huinul, Campamento Central; capacidad: 847 butacas; superficie cubierta: 1438 m²; descripción: edificio de diseño y construcción moderna, responde satisfactoriamente a la funcionalidad para la que fue concebido. Se compone de dos plantas correspondientes a la platea y *pullman* respectivamente, calefaccionado por equipos automáticos. Está dotado de aparatos de proyección para películas de 35 mm. Y pantalla Perlux de 14,40 x 6,40 ms. El escenario de amplias dimensiones, complementado con dos camarines y sistema de iluminación apropiado, permite desarrollar la

más variada actividad del arte escénico. Archivo Histórico Museo Carmen Funes, Plaza Huincul.

Con esas características funcionó más de veinte años. En la década del `90, con la privatización de YPF, transferido al Municipio local se transformó en casa de juegos, casino, bar, radio y local bailable. Hoy se encuentra cerrado y es utilizado solo para el Certamen Pre-Cosquín.

¹³ Escuelas de Enseñanza Primaria, N° 137 y 138.

¹⁴ Elenco: Gloria Berbuc, Miguel Riol, Gustavo Torres, Dora Tapia. Otra puesta fue interpretada por Adriana Claro, Miguel Riol, Gustavo Torres, María Teresa Amarante, María Celia Antoniana. Dirección y puesta en escena: Juan Carlos Maniás. Sonometraje e iluminación: “Macoco” Mendiberry. Vestuario y maquillaje: Dora Tapia. Diseño de programa: Norberto Troncoso.

¹⁵ Enrique Grande, conocido por su seudónimo Juan Carlos Ferrari, fue médico y dramaturgo argentino nacido en Buenos Aires, 01/10/1917 y fallecido en la misma ciudad el 30/05/1993. Recuperado de es.wikipedia.org/wiki/Juan_Carlos_Ferrari.

¹⁶ Estrenada en Plaza Huincul y puesta en escena en Catriel (Río Negro), Cutral Có y en Neuquén Capital. Actuaron: María Teresa Amarante, Miguel Riol, Gustavo Torres, Gloria Berbuc, “Tito” Silka, Sonia Dufur, Liliana Abarzúa, Dora Tapia, Gabriela Simos (reemplazo). Dirección: Juan Carlos Maniás.

¹⁷ Narciso Ibáñez Serrador (n. 04/07/1935 en Montevideo), también conocido como “Chicho” Ibáñez Serrador o Luis Peñafiel (seudónimo este último con el que firmaba sus guiones), es un realizador de cine y televisión, director teatral, actor y guionista español nacido en Uruguay. Recuperado de es.wikipedia.org/wiki/Narciso_Ibáñez_Serrador.

¹⁸ Elenco: Lila Troncoso, Marisa Reyes. Adaptación, puesta en escena y dirección: Juan Carlos Maniás.

¹⁹ Escritor argentino, nacido en Esperanza, provincia de Santa Fe. Más información en es.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Gudiño_Kieffer.

²⁰ Elenco: Gustavo Torres, “Tito” Silka, Liliana Abarzúa. Adaptación, puesta en escena y dirección: Juan Carlos Maniás. Sonometraje e iluminación: “Macoco” Mendiberry. Vestuario y maquillaje: Dora Tapia. Diseño de Programa: Norberto Troncoso.

²¹ Nació el 22/08/1920 en Waukegan, Illinois. Ávido lector en su juventud además de escritor aficionado. Recuperado de es.wikipedia.org/wiki/Ray_Bradbury.

²² Elenco: Gloria Berbuc, Gustavo Torres, Juan Carlos Maniás.

²³ Nació el 14/09/1920 en Paso de los Toros, Uruguay. Recuperado de es.wikipedia.org/wiki/Mario_Benedetti. Murió en Montevideo el 17/05/2009.

²⁴ Elenco: Gloria Berbuc, Liliana Abarzúa, Hugo Chandía, Miguel Riol, Lila Troncoso, Alejandra Berbuc.

²⁵ Seudónimos de Guillermo Lázaro Pichot y Horacio César Pichot respectivamente.

²⁶ Elenco: María Celia Antoniana, Pablo Furlotti, Sergio Berbuc, Alejandro Torres Claro, Oscar “Chichín” Durán, Oscar Painevil.

²⁷ “Actriz eminentemente teatral. También fue autora, directora y maestra de actores. Nacida en Argentina, se radica en España donde debuta integrando las compañías de Lola Membrives y Margarita Xirgu”. Recuperado de www.wikipedia.org.ar.

²⁸ Elenco: Cecilia Lopetegui, Hugo Chandía.

²⁹ Menciones 1981: Mención en música y canto: Erna Sinner de Nunin. Mención en danzas: Amy Liegard. Mención en difusión cultural: Cine Club de Cutral Có y Plaza Huincol, Biblioteca Popular Carlos H. Rodríguez, LU 84, TV Canal 7 Neuquén. Mención en letras: María Elena de Lastra. Mención en artes plásticas: Susana Domínguez, Alberto Dupont. Mención en fotografía artística: Gerónimo Borrás.

Menciones 1982: Mención en letras: Olga Vallejo. Mención en danzas: Martha de Tarifeño. Mención en artes plásticas: Miguel Sabattini. Mención en música y canto: Víctor Colonna. Mención en dirección coral: Leonel Ranni. Mención por difusión cultural: Jóvenes del espectáculo “Cuenten con Nosotros”: Sergio Benítez, Sergio Rosales, Graciela Castro, Sergio Berra, Rubén García, Raúl Carrizo, Juan Carlos Cáceres, Víctor Colonna, Jorge Newerstein, Ricardo Torres. También en difusión cultural: Comisión Pro Estudios Superiores de Plaza Huincol y Cutral Có.

Premios N: Mejor tecnomontaje: Carlos Venegas. Mejor musicalización: Elizabeth Chandía. Revelación masculina: Gonzalo Cuyubamba. Revelación femenina: Rosana Troncoso. Mejor actor de reparto: Alejandro Torres Claro. Mejor actriz de reparto: Marisa Reyes. Mejor actor protagónico: Silvio Carro. Mejor actriz protagónica: Mónica Subelza. Mejor dirección: Gustavo Torres.

Menciones 1983: Mención en letras: Marcelo Ibáñez. Mención en danzas: Beatriz S. de Cosentino. Mención en artes plásticas: Federico Sandoval. Mención en música: Trío Vegetal. Mención en difusión cultural: PAZ (Plásticos Asociados Zapala).

³⁰ Se funda el 25/05/1925 con el nombre de Club Deportivo Nacional que luego se denominará Club Deportivo Argentino. Hoy, Club Petrolero Argentino donde se efectúan prácticas deportivas y danzas folklóricas.

³¹ Elenco: Gustavo Torres, Marisa Reyes, Dora Tapia, Rosana Troncoso, Silvio Carro. Dirección general: Gustavo Torres. Dirección actuarial: Elizabeth Chandía. Iluminación y musicalización: Ricardo Torres.

³² Dramaturgo argentino (1907-1963).

³³ Testimonio escrito luego de la función por Sonia Dufur, ex integrante del grupo en ese momento.

³⁴ Testimonio escrito luego de la función por Marisa Rezac, público de la Sala.

³⁵ Elenco: Marisa Reyes, Silvio Carro, Gustavo Torres, Mabel Francesco, Joselito Navarrete, Alejandro Torres Claro, Gabriela Giangiordano, Laura Rivadulla (actriz de reemplazo). Tecnomontaje: Rodolfo Carro, Carlos Venegas, Norberto Melki y Carlos Parada. Musicalización: Ricardo Torres, Ceferino Jara, Norberto Troncoso, Daniel Fuentes. Dirección: Gustavo Torres.

³⁶ Creación colectiva, dirección Grupo Nosotros. Músicos: Víctor Colonna, Sergio "Chaqueta" Rosales, Marcelo Colonna, Rubén García, Sergio "Cordero" Benítez, "Pachanga" Contreras, Graciela Castro, Ricardo Torres, Sergio Berra, Raúl Carrizo, Juan Carlos Cáceres y Jorge Newerstein. Además, actuaron y cantaron Marisa Reyes, Gustavo Torres. En la segunda presentación se sumaron Fabián Sorbera, Roberto Campos, Hugo Stefanuto, Susana Merino. Iluminación: Juan Carlos Cáceres. Sonido: Raúl Carrizo. Prensa y programación: Club Leo. Producción y dirección: Grupo de Teatro Nosotros.

³⁷ Diario Río Negro, 31/07/1982.

³⁸ Estrenada en el Cine Teatro Municipal de Cutral Có. Elenco: Silvio Carro, Estrellita Venegas, Gabriela Sanhuesa, Alejandro Torres Claro, Andrés Reyes. Dirección: Gustavo Torres y Marisa Reyes.

³⁹ El local había sido uno de los primeros comercios de tienda y bazar de Plaza Huinul, propiedad de Carlos Rivadulla: presidente de la primera junta vecinal (1966), luego de la Comisión Municipal (1967) y presidente de la Comisión Municipal electa (1973).

⁴⁰ En referencia al Cine Club formado en el `80, estaba integrado por once matrimonios entre los que se encontraban María Antonia Médicci, Fernando González, Herminia Navarro, Alfredo Rivera, Julio Chávez, Graciela Ordoñez, Adela López Raggi, Ana Churrarín, Jorge Osés. Casi todos profesionales en distintas disciplinas.

⁴¹ Integrante del Cine Club Local y luego Directora de Cultura de Cutral Có. También Narradora. Tiene 77 años.

⁴² Se efectuó en Plaza Huinul el día 06/08/1983 con el auspicio de la Municipalidad de Plaza Huinul.

⁴³ Elenco: Silvio Carro, Silvia Rolan, Marisa Reyes, Alejandro Torres Claro, Susana Merino y Rubén García. También formaron parte del elenco: Gabriela Giangiordano y Miguel Riol. Tecnomontaje: Rodolfo Carro, Herbert Baigorria, Miriam Rolan y Andrea Saladino. Musicalización: Mabel Francesco y Ceferino Jara. Relaciones públicas: Néstor Valenzuela, Lila Troncoso, Rosana Troncoso, Joselito Navarrete. Dirección: Gustavo Torres.

⁴⁴ Abel Santa Cruz fue un reconocido guionista, productor, argumentista, autor y dialoguista argentino que nació en 1911, en el barrio de Barracas de la ciudad de Buenos Aires, y falleció el 04/02/1995, en la ciudad de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina, y que también fue conocido por pocos como Mauricio Herrera. Recuperado de <http://www.wikipedia.org>.

⁴⁵ Elenco: Silvia Rolan, Gabriela Giangiordano, Guillermo Haag, Hebert Baigorria, Alejandro Torres Claro, Silvio Carro, Marisa Reyes (actriz de reemplazo). Dirección: Marisa Reyes.

⁴⁶ Ricardo Talesnik, nacido en Buenos Aires en 1935, es un premiado dramaturgo, autor y director argentino de ascendencia polaca. Recuperado de http://www.wikipedia.org/wiki/Ricardo_Talesnik.

⁴⁷ Elenco integrado por Martha Pino, Silvio Carro, Alejandro Torres Claro, Miriam Rolan.

⁴⁸ Elenco: Gustavo Torres, Marisa Reyes, Rubén García, Héctor Leiva, Silvana Zurita, Andrés Reyes, Luz Miño, Guillermo Haag, Sebastián Hernández, Mariana Ficca, Mónica Painemil, Hebert Baigorria, Verónica González. Musicalización: José Mardónez. Tecnomontaje: Ceferino Jara. Relaciones públicas: Gabriela Giangiordano. Asistente: Alejandra Portscher. Dirección: Gustavo Torres.

⁴⁹ Jack London, probablemente nacido como John Griffith Chaney (12/01/1876-22/11/1916) fue escritor estadounidense (...). Recuperado de es.wikipedia.org/wiki/jack_london.

⁵⁰ Elenco: Guillermo Haag, Marisa Reyes, Sebastián Hernández, Miriam Rolan. Dirección: Marisa Reyes.

⁵¹ Elenco: Marisa Reyes, Miriam Rolan, Guillermo Haag, Alejandro Torres Claro. Dirección: Gustavo Torres.

⁵² Elenco: Guillermo Haag, Silvia Rolan. Dirección: Gustavo Torres.

⁵³ Edición N° 81- Septiembre 1983: Editora responsable: Sara Solinz de Miglianelli. Director: Rafael Miglianelli. Agencias y corresponsales en Zapala, Plaza Huincul, San Martín de los Andes, Choele Choel, Alicurá.

⁵⁴ El grupo estaba conformado por Beatriz Campos, Ricardo Leiva, Guillermo Haag, "Fanny" Hernández, Irma Almendra, Alejandro Torres Claro, Silvio Carro, Miriam Rolan, Hebert Baigorria, Mariana Ficca, Graciela Abarzúa, Isabel Soto, Claudia Ruiz, Graciela Soberón, Silvia San Martín, Libi Rebollo, Facundo Haag, (elenco alternado y cumpliendo distintas funciones). Tecnomontaje: Guillermo Haag. Musicalización: Ricardo Torres. Asistente de dirección: Marisa Reyes. Dirección y puesta en escena: Gustavo Torres.

⁵⁵ Estrenada en el Cine Ruca Lighuen de Plaza Huincul. Elenco: Hebert Baigorria, Beatriz Campos, Marisa Reyes, Graciela Abarzúa, "Fanny" Hernández, Miriam Rolan, Rubén García, Cecilia Ondetti, Ricardo Leiva, Gustavo Torres, José Mardónez, Alejandro Torres Claro, Luz Miño, Mariana Ficca, Mariela Encina, Silvio Carro, Miguel Riol, Sandra Ríos, Andrea Romero. Música: Daniel Pintos. Coreografía: Beatriz de Cosentino. Maquillaje y vestuario: Adriana Paganini. Relaciones públicas: "Delfy" Lanús. Orquestación: Jorge Ruiz, Oscar Scalerandi, Marcelo Colonna, Susana Merino, Ricardo Ivaldi. Luces y sonido: Sebastián Hernández. Luego se repuso bajo la dirección de Alejandro Torres Claro con el siguiente elenco: "Lito" García, Matilde Zeballos, Alejandro Torres Claro, Silvia San

Martín, Miriam Rolan, “Fanny” Hernández, Daniel Rizza, Sandra Ríos, Mónica Zeballos, Nelson Bascur, Rubén García, Edith Hernández, Vanesa Méndez. Iluminación: Luis Acuña. Musicalización: Andrea Romero. Asistente de dirección: “Fanny” Hernández.

⁵⁶ Elenco: Beatriz Campos, “Fanny” Hernández y Miriam Rolan.

⁵⁷ Elenco: Graciela Abarzúa, Beatriz Campos, Guillermo Haag, Miriam Rolan, Isabel Soto, Silvio Carro, Mara Barrientos. Musicalización: Alejandro Torres Claro, Claudia Ruiz. Iluminación: Miguel Riol. Asistente de dirección: Marisa Reyes. Dirección: Gustavo Torres.

⁵⁸ Elenco: Alejandro Torres Claro, Silvio Carro. Dirección: Alejandro Torres Claro.

⁵⁹ El resto de las obras puede verse en Reyes, *op. cit.*

⁶⁰ Elenco: Beatriz Campos, Miriam Rolan, Silvio Carro, Alejandro Torres Claro. Diseño de programación: Ricardo Leiva. Escenografía: Graciela Abarzúa. Dirección general: Alejandro Torres Claro.

⁶¹ Recuperado de www.youtube.com/watch?v=vlogbxwttgo.

⁶² Hugo Luis Saccoccia (Mercedes, Pcia. Buenos Aires 25/12/49-Ciudad de Buenos Aires 24/07/2011) fue prestidigitador, ilusionista, dramaturgo, actor, profesor de teatro, director teatral, organizador y director general de numerosos encuentros de teatro. Además, abogado, por lo que ocupó sucesivamente los cargos de fiscal de instrucción y juez en lo correccional en la ciudad de Zapala, Neuquén.

En el `80 se radicó en Zapala (Neuquén). Entre sus obras encontramos *Modelos de madre para recortar y armar* (representada en todas las provincias argentinas por más de trescientos grupos teatrales, y en otros países, como Brasil, Chile, Uruguay, Venezuela, España; premio Los Andes como Mejor Obra de Teatro Joven en La Fiesta de La Vendimia, Mendoza, 1992), *Pioneros* (representó a Neuquén en la Fiesta Nacional de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires), *La torre de babel*, *Chau Felisa*, *Cuando la vida es otoño*, *Y mi pueblo dónde está?* (seleccionada para el ciclo Voces con la misma Sangre, que se realizó en Buenos Aires durante el Encuentro Iberoamericano de Teatro (se puso en escena en los teatros: Regio y Presidente Alvear, 1992. También se llevó a radioteatro en Santa Fe y en Buenos Aires), *Argentina ¿dove stai?*, *Una de pendex*, *Hay un bebé en casa*, *La primera confesión*, *Humo de leña verde* autoría compartida con Cristina Merelli (seleccionada en el ciclo Teatro por la Identidad poniéndose en escena en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, 2001), y, por último, *Las González*. La mayoría de sus obras fueron llevadas a escena en la Patagonia, en teatros de la ciudad de Buenos Aires, como el Teatro Cervantes, Teatro San Martín, Teatro Regio, Teatro Presidente Alvear, Centro Cultural Recoleta, Teatro del Pueblo y en teatros de otros países. El Fondo Editorial Neuquino y el Instituto Nacional de Teatro han publicado algunas de sus obras.

Fundó el Grupo de Teatro Hueney (1984) donde dirigió más de treinta obras en veinte años, y la Biblioteca Teatral Hueney (1985), especializada en teatro, que cuenta con casi veinte mil títulos teatrales y más de dos mil compendios de teoría y técnica. Difundió obras de teatro a grupos teatrales de más de veinte países. Recibió Diploma de Honor por la tarea de Difusión Cultural e Integración de los pueblos, realizada desde la biblioteca (1998). Más información en www.bibliotecahueney.com.ar/detalle.php?obr=15369.

Fue presidente de la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQUET, 1984), vicepresidente y vocal de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados). Organizador del Primer y Segundo Encuentro Provincial de Teatro Neuquino (Zapala, 1985 y 1986), El Teatrado (Zapala, 1985), del Encuentro Provincial de Teatro Neuquino junto al Grupo Hueney (Zapala, 1998), siendo también coordinador general de la Fiesta Provincial de Teatro Neuquino (Zapala, 1999).

Convocó y organizó el Primer Concurso Nacional de Teatro de Humor (2000), junto a la Biblioteca Teatral Hueney, concurso que continuó cada dos años hasta el año 2010 y en el que se entregaban los Premios Emilia. En el año 2001, organizó y dirigió el Primer Encuentro Nacional de Teatro de Humor que continuó en los años 2003, 2005, 2007, 2009, 2011 como Festival Nacional de Teatro de Humor. Se registró como editor y cada dos años editó los libros de Teatro de Humor, con la publicación de las obras ganadoras de dichos concursos, que difundió gratuitamente a todo el país y a otros países.

Fue Miembro de las Jornadas de Investigación Teatral organizadas por ACYTA (Asociación Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina, Buenos Aires), Panelista del Foro Nacional de Dramaturgos en Córdoba, Miembro del Foro Nacional de Autores Dramáticos en Tucumán. Organizador y Coordinador junto con Alejandro Finzi (por la Universidad Nacional del Comahue) de las Primeras Jornadas de Pedagogía Teatral del Norte Patagónico (Zapala, 1988), Miembro del Jurado de FESTESA (Fiesta Provincial del Teatro de Santa Cruz, 1989). Representante de Neuquén en el Encuentro Nacional de Directores de Teatro en Catamarca (1990). Miembro del Foro Nacional de Dramaturgos en Santa Rosa, La Pampa (1990), de la Fundación Somigliana de Ayuda al Autor Teatral de Buenos Aires, que preside Roberto "Tito" Cossa, corresponsal de la Revista Farsa (Guía para el Estudiante de Teatro, Buenos Aires). Miembro del Jurado Nacional para la designación de los representantes nacionales y provinciales del quehacer teatral ante el Instituto Nacional del Teatro (1997, 1999, 2000, 2004), del Concurso Provincial de Dramaturgia (Chaco, 1997), del Primer Concurso Nacional de Dramaturgia organizado por el Instituto Nacional del Teatro (1998), del Concurso Nacional de Dramaturgia Organizado por el Teatro Auditorium de la ciudad de Mar del Plata y Argentores (1999). También Jurado en el Segundo Concurso Nacional de

Obras de Teatro organizado por el Instituto Nacional del Teatro (1999-2000), del Concurso de Dramaturgia de la región del N.E.A. (Chaco, 2003), del Primer Concurso Nacional de Sainetes (Buenos Aires), entre otros.

Fue distinguido con Plaqueta de Honor por su labor de difusión del Teatro Argentino por el Instituto Nacional del Teatro (1999). Recibió dos veces el Premio Nacional Argentores por la Difusión del Autor Argentino a través de la Biblioteca Teatral Hueney. Plaqueta de Reconocimiento a su labor teatral (Zapala, 2003). Diploma de Honor por su trayectoria Teatral (Chos Malal, Neuquén). Premio Teatro del Mundo por su labor de Difusión del Autor Argentino (2003), Premio ACE (Asociación de Cronistas del Espectáculo de la Argentina), Premio Honoree en el Festival Internacional de Teatro Experimental en El Cairo (Egipto) como una de las personalidades teatrales mundiales, recibiendo medalla y estatuilla.

En su profesión de Abogado, se jubiló como Juez Penal y de Menores, tras veintisiete años de desempeño en el Poder Judicial de la Provincia del Neuquén.

⁶³ Nació en Barcelona (España) en 1943. A los cinco años arribó a San Fernando (Buenos Aires). En julio del `79 llegó a Cutral Có, Neuquén, donde se estableció con su mujer, médica ingresante a Salud Pública y donde él, psicólogo, trabajó *ad honorem*. Ingresó a la Escuela Especial N° 2 en la vecina ciudad de Plaza Huincul. En los `90 lo nombraron Psicólogo en el Hospital Rural de Cutral Có. Ha participado en Talleres Literarios. Es autor de la obra de teatro *Giros y rodadas de dos cubiertas*, una versión radial fue estrenada en el programa *Voces en escena* (14/10/2000) que puede escucharse en <http://vocesenescenablogspot.com/>.

⁶⁴ Algunas obras de estos dramaturgos fue propuesta, como versión radial, en el programa *Voces en escena*, producido por el grupo de teatro Theatron de la Fac. de Humanidades y radio Universidad-Calf, de la Universidad Nacional del Comahue. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

⁶⁵ La revista Encuentro es una publicación de Editorial Encuentro, General Paz y Av. del Trabajo, Cutral Có. Director Francisco Tallarico. Año 1, nro. 5, marzo de 1985. Consejo de Redacción: Jorge Sabatini, Rubén T. Bugallo, Jorge Baeza. Deportes: Juan Barriga y José L. Natalini. Diagramación: Néstor Ferreyra. Administración: Raúl Ibañez. Corresponsales: Camilo Raffy, Alberto Erice, Eduardo Moyano. Fotomecánica e impresión: Gráfica Modelo, Mitre 536, Neuquén.

⁶⁶ Mejor actor de reparto: Ariel Tobares. Revelación femenina: Irma Almendra. Mejor actriz de reparto: Graciela Abarzúa. Mejor actor protagónico: Hebert Baigorria. Mejor dirección: Directora del grupo infantil de la Escuela Primaria 102, Sra. M. de Luna. Mención especial en danzas: Bestsabé Dávila Luna de Beccan, por la difusión de la danza folklórica en las escuelas primarias junto a Marcela Palermo. Mención especial en letras: Rosa Botana de Sabadini y Ana Maldonado de Castillo, por su aporte a la

poesía regional. Mención especial en música: Oscar Scallerandi y Jorge Ruiz, por la labor desplegada en los Barrios de Cutral Có. Mención especial en artes plásticas: grupo de artistas plásticos que dirigen la enseñanza en los barrios de Cutral Có: Gladys Osés, Alicia de Osés, Irma Irizar, Corina Hernández y Alicia Soto. Difusión cultural: Revista Encuentro dirigida por Francisco Tallarico. Por contribución en la creación del Museo Municipal de Plaza Huincul: Sres. Montes y Romero.

⁶⁷ N° 4, año 1, Cutral Có (Neuquén) diciembre de 1984, *op. cit.*

⁶⁸ Programa miércoles 1° de Mayo: *Modelos de madre para recortar y armar* de Hugo L. Saccoccia (Zapala), dirección de Carlos María Ríos, La expresión y los jóvenes (Neuquén). *¿Quién, yo?* de Dalmiro Sáenz, dirección Jorge Villalba, Fundación Amigos de la Cultura (FACSMA) San Martín de los Andes. *La puerta* de Juan José de la Fuente (Centenario), dirección de René de Sibileau, El Mayal de Chos Malal. *Más que sola* de Maite Aranzábal, con Luisa Calcumil (Fiske Menuco). Adhesión de General Roca a la muestra. *Yo te protegeré* de Daniel Massa (Zapala), Grupo Nosotros de Plaza Huincul.

Jueves 2 de mayo: *Un paisano de ley*, por alumnos de la escuela de la Reserva Colipilli. *El gran guiñol* de Gerardo Pennini (Centenario), Grupo Itinerante (Centenario), dirección de Gerardo Pennini. *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky, La expresión y los jóvenes de Neuquén, dirección de Carlos María Ríos.

Viernes 3 de mayo: Creación colectiva de Aluminé (sobre un trabajo de docentes y médicos del lugar). *Creaturas*, La expresión y los jóvenes de Neuquén, dirección de Carlos María Ríos. *Un animal de costumbre* de Daniel Massa, Grupo Hueney de Zapala, dirección de "Chichita" Cardinali.

Sábado 4 de mayo: Festival de teatro infantil con la participación de *El paraíso de los niños* (Zapala) y *Salvemos a Doña Naturaleza* de Graciela Rey (San Martín de los Andes, FACSMA) dirección de Jorge Villalba. Charla a cargo de Iris Marga (Presidente de la Casa del Teatro de Buenos Aires). Trabajo Teatral de Marcela Ordoñez (Chos Malal), dirección de Marcela Ordoñez. Trabajo Experimental Taller Teatral sobre *Homo dramaticus* de Alberto Adellach, FACSMA (San Martín de los Andes), dirección de Graciela Rey. Trabajo experimental Taller Teatral, sobre *Trabajo pesado* de Máximo Soto, Teatro del Bajo (Neuquén) dirección de Víctor Mayol.

Domingo 5 de mayo: *Detrás de la botella*, Creación colectiva Grupo Juvenil Barrio Don Bosco II (Neuquén), coordinadora Florencia Cresto. *Modelos de madre para recortar y armar* de Hugo L. Saccoccia, FACSMA (San Martín de los Andes), dirección de Jorge Villalba. *Desconcierto*, La expresión y los jóvenes (Neuquén). *Pioneros* de Hugo L. Saccoccia (Zapala), dirección de Adolfo Reyes.

⁶⁹ Elenco: Beatriz Campos, Guillermo Haag, Irma Almendra, Silvio Carro, Miriam Rolan. Iluminación: "Fanny" Hernández, Silvia San Martín.

Escenografía: Isabel Soto, Graciela Abarzúa. Diseño: Ricardo Leiva. Puesta en escena: Gustavo Torres. Dirección: Marisa Reyes.

⁷⁰ Nació en Rosario, Santa Fe, el 12/05/1937. Se crió en Capilla del Monte (Córdoba). Llegó a Neuquén en el `77, y particularmente a Zapala en el `82. Obras escritas: *Los pehuenes no se trasplantan*, *Yo te protegeré*, *Un animal de costumbre*. Las tres, puestas en escena en Neuquén por los grupos Nosotros de Plaza Huinul, y Hueney, de Zapala. De regreso a Córdoba en el `97, escribió: *Rogelio Martínez, jubilado*; *El nene se va a España*; *Esperando al doctor*. Una de sus obras, *Los pehuenes no se trasplantan*, ha sido publicada en *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*. (Garrido, 2010: 65-83)

(Gran parte de la información ha sido suministrada por Daniel J. Massa)

⁷¹ Más datos en el libro de Marisa Reyes/Elsa Moreno/Raúl Seoane/Guillermo Haag (2011), *op.cit.*

⁷² Se presentó los días 1, 7, 8 y 9 de febrero en el Salón Municipal de Cutral Có. Elenco integrado por Alejandro Torres Claro, “Fanny” Hernández, Cristian Serú. Iluminación: Silvia Rolan. Asistente de Dirección: “Fanny” Hernández. Dirección: Alejandro Torres Claro.

⁷³ Elenco: Angélica Muñoz, Alejandro Torres Claro, entre otros.

⁷⁴ Elenco: Alejandro Torres Claro, Angélica Muñoz, Oscar “Chichín” Durán, Liliana Cid. Dirección: Alejandro Torres Claro.

ENTREVISTA A ALEJANDRO TORRES CLARO¹

Grupo de teatro Del Pasillo

Néstor F. León

“Lo más lindo fue ver crecer a muchos”.
(A. Torres Claro)

“Soy Alejandro Torres Claro. Tengo cuarenta y cinco años. Empiezo actuación a los doce años en el viejo grupo Nosotros con un grupo de niños, en el año `78². Y continuó hasta el año `89. En el interín me voy a estudiar a Buenos Aires. [En Plaza Huincol] hacía algunas cosas en las vacaciones de verano, ensayábamos mucho aunque realizábamos pocas funciones, y debía volver a Buenos Aires. Regreso definitivamente en el `91 y al año siguiente comienzo a dar talleres en Cutral Có. Hago talleres de formación inicial. Los llamé ‘Talleres de iniciación al arte teatral’ donde trabajábamos técnicas sobre improvisación, creación de personajes, el espacio, el texto. Así va surgiendo lo que sería el Teatro Del Pasillo, aunque mi intención no fue crear un grupo sino más bien reflotar el grupo Nosotros.

Al año siguiente me pongo en contacto con Isabel De la Casa, Directora de Cultura de Plaza Huincol en el año `93, le ofrezco mis talleres y empiezo en un pasillo que comunicaba la Biblioteca Juan Benigar con el Museo Carmen Funes. Tenía un montón de alumnos y no sabía dónde meterlos hasta que a fines del `93 pude alquilar un salón en Plaza Huincol y nos mudamos, dejando de pertenecer al Taller Municipal³. El salón era chico, entraban treinta y cinco o cuarenta sillas. Allí surgió el nombre del grupo por haber empezado en ‘un pasillo’⁴. Luego nos trasladamos a un garaje donde tenía mi estudio y actuamos hasta mediados del `96 (...).

Pasando un día cerca de la cancha de Alianza, recuerdo la existencia de un sótano que había sido un boliche bailable llamado Equus, en la calle Nolasco, y también había sido un cabaret. Con Laura Gómez fuimos a verlo. Estaba lleno de cosas, porque el dueño lo usaba como depósito, y de tierra y de insectos. Pero para mí era como estar viendo un palacio. Durante una semana hicimos una limpieza general y nos mudamos un veintiuno de septiembre porque los chicos no tenían clases.

Estábamos ensayando *Resistencia* de Edilio Peña y la adaptamos al nuevo lugar que todavía tenía la barra y una pista de baile alrededor. Estrenamos en esas condiciones (1996). Luego con Carlos Barro, Ramiro Iturbe, Pablo Esper y Martín Evaristo comenzamos a picar algunas partes, tiramos la barra y así tuvimos más espacio. Entre todos juntábamos escombros para rellenar lo que después fue el escenario que atravesaba la sala que tenía lugar para setenta sillas aproximadamente. Ese lugar era nuestra casa. Vivíamos allí. Recuerdo a Ramiro quedándose noches enteras. Festejábamos cumpleaños o fiestas de fin de año. Fue muy duro dejarlo.

Resistencia fue para muchos 'el' trabajo. Nos llevó seis meses de ensayo. Compuse unas canciones y la transformamos en musical. Nos demandó un gran esfuerzo actuar, cantar y bailar. A la música la tuvimos a partir de un amigo de uno de los actores que tenía un teclado y la grabamos en un casete ecualizado que era para las actuaciones, y en otro que usábamos para los ensayos. Para los más veteranos, es la obra más recordada (...).

Con las demás obras sentíamos que no encontrábamos alguna que dijera lo que nosotros queríamos decir. Muchas obras de autores porteños nos obligaban a hacer adaptaciones entonces usamos

mucha creación colectiva para representar y esto motivó que muchos chicos comenzaran a escribir obras y a dirigir (...)⁵.

Abrimos nuestras puertas a otras manifestaciones artísticas como cuentacuentos, circo o murga. También hicimos los trámites para inscribirnos como grupo y como sala en el Instituto Nacional del Teatro, para tener los beneficios que necesitábamos, por ejemplo, para el equipamiento, pasando de tener un grabadorcito a un sistema de sonido y luces (...).

Trabajábamos obras cortas con elencos chicos. Así produjimos mucho, casi todos los fines de semana, llegando a hacer, en un año, sesenta y cuatro funciones. Y el público se acostumbró y preguntaba qué obra se iba a dar. Recuerdo algunas como *Clamor de ángeles* de Bill Davis (1996), con veinte funciones, también un homenaje a Lorca con poesía, siendo una experiencia nueva⁶. Y en el '98 hago un unipersonal, *Yo vi el paraíso terrenal* de Lautaro Murúa y Remedios García Albert. Para inicios de la nueva década hicimos una versión de *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona, sin el primer acto, como homenaje a los grupos de la zona que la habían hecho y a los grandes actores de la escena nacional, muchas veces injustamente olvidados (...).

Lo más complicado que tuvimos fue la falta de recursos. Trabajábamos con la modalidad a la gorra y a veces recaudábamos unos pocos pesos y había que pagar el alquiler, maquillaje, vestuario. En un tiempo nos ayudó el Instituto Nacional del Teatro, y pagamos varios meses juntos pero luego dejó de mandarnos dinero y se nos hizo difícil (...).

Y ya encontrar un sótano era una rareza. La tierra que había alrededor tenía mucha humedad, entonces teníamos un hongo que

vivía con nosotros, que por más que lo pintáramos a floraba. La cloaca pasaba por arriba de la sala y de allí se conectaba a la red de la calle. La cocina no tenía encofrado y era como entrar a una catacumba, siempre caía tierra (...).

Lo más lindo fue ver crecer a muchos. Recibía chicos de trece o catorce años. Han pasado veinte años y con algunos nos seguimos viendo (...). Me gustaría volver a tener un lugar y actuar otra vez con algunos de ellos (...).”

NOTAS

¹ Alejandro Torres Claro es el fundador y director del grupo de teatro *Del pasillo*, de Plaza Huin cul, Neuquén.

La presente entrevista fue realizada por Néstor Fabián León (20/09/2011). Esta ponencia fue leída en las III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén, acompañada de las imágenes de video. La cronología de las puestas en escena del grupo Del Pasillo puede verse en la ponencia de Marisa Reyes (2011), “Cutral Co y Plaza Huin cul (1934-2010)”, p. 26-35. En Garrido, Margarita (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có-Plaza Huin cul (1934-2010)*. Neuquén: Educo. Universidad Nacional del Comahue.

² Sobre el grupo Nosotros, ver <http://vocesenesцена.blogspot.com/>.

³ En el `94, con la dirección de A. Torres Claro, los integrantes del Taller Municipal estrenan *Falsas ilusiones*, adaptación de *Pedir trabajo* de Álvaro Yunque. (Reyes: 2011: 26)

⁴ El primer estreno como grupo Del Pasillo es *Juego demente*, creación colectiva (1994). (Reyes, 2011: 26)

⁵ Entre esas creaciones colectivas, con la dirección de A. Torres Claro, figuran las siguientes: En 1995: *Laberinto*; *Muertes circulares*. En 1996: *Momentos*. En 1997: *Criaturas*; *Gu Pi Can Ku*. En 1998: *Tomás, el ortodoxo*. En el 2000: *Juego dantesco*; *Birlibirloque*. Ver Reyes, *op. cit.*

Entre las adaptaciones de A. Torres Claro aparecen, en 1994: *Las cartas* (sobre *Papá querido* de Aída Bortnik). En 2000: *En el crepúsculo* (sobre el film *In the gloaming*, en base al texto de Alice Elliot Dark).

A. Torres Claro también escribe obras teatrales: *Abriendo los ojos* (2000), *Tal vez en otra ocasión* (2001). *Cuando amanezca* (2001). *Divinas* (2010). Ver Reyes, *op. cit.*

⁶ Fue en el `97, con *Gitana muerte mía*, espectáculo teatral a partir de poemas de Federico García Lorca. Ver Reyes, *op. cit.*

LA MIRADA EN EL CUERPO¹

Margarita Garrido

*“Esto es el teatro:
un ritual vacío e ineficaz
que llenamos con nuestros ‘porqués’ (...)”.*
(Barba, 1992: 137)

Con la puesta en escena de *Todo mi sano cuerpo, te ofrezco*² se cierran las III Jornadas de las Dramaturgias (...)³ en la sala teatral de La Conrado Centro Cultural de Neuquén.

Todo mi sano cuerpo (...) es una propuesta del grupo de teatro independiente, Basta Frola, de Fiske Menuco (Gral. Roca), Río Negro. Estrenada en La Casa de la Cultura de esa ciudad, (14/04/2011) se presentó también en las ciudades rionegrinas de Regina, Luis Beltrán, Cipolletti⁴ y Río Colorado, y en la ciudad neuquina de Cutral Có.

La dramaturgia literaria y escénica corresponde a María Robin⁵. Actúan Soledad González⁶ y Laura Raiteri⁷. El vestuario, a cargo de Laura Angelino. En el diseño de luces, José Ducca, y de sonido, José López. En el diseño gráfico, Germán Raiteri, y la escenografía elaborada por el mismo grupo, Basta Flora.

Trabajar con Laura y Soledad fue muy grato. A ellas también les estoy agradecida por haberme convocado a pocos días de mi vuelta al país, cuando todo era incertidumbre. Encontré en ellas dos compañeras excelentes: actrices estupendas, en constante búsqueda y crecimiento, personas apasionadas con su oficio, sinceras, pacientes, dispuestas a generar ese “nosotros” -al decir de Ricardo Bartís- tan necesario cuando un grupo se embarca en un proceso creativo del que no se sabe cuánto durará, ni

qué resultará. Llevo el tiempo suficiente en este oficio para saber que no es nada habitual, sino más bien muy raro, encontrar la gente y el espacio propicios para generar este tipo de relación humana/laboral. (María Robin)

El título de la obra remeda el final de una oración de acción de gracias, un acto de ofrecimiento, un culto de adoración. Acaso un rito de sacrificio, en el sentido etimológico de *sacer facere*, es decir, un doble juego de dones en el acto que con-sagra al mismo tiempo que vuelve sagrado el objeto ofrecido: el cuerpo humano.

En el título, la palabra y el gesto parecen confluír en un “cuerpo sacrificial” antes que un “cuerpo obediente”⁸. Sin embargo en el programa de difusión aparece el siguiente epígrafe:

Las muchachas bonitas corren peligro,
como el quirquincho bola junto al camino⁹.

En estos versos reconocidos en el imaginario popular argentino parece volverse profano lo antes con-sagrado, particularmente, el cuerpo de la mujer. Y entre lo sagrado y lo profano se nos insinúan expectativas de género en torno a *Todo mi sano cuerpo, te ofrezco*.

Si bien la obra cerró el evento de las III Jornadas (...), sin embargo, en el desarrollo de las mismas se ofreció un anticipo con el semimontaje de la primera escena. En un ámbito ocupado por una mesa y una silla, dos jóvenes actrices junto a su joven directora nos convocaron al rito convivial, en el hall del Salón Azul de la Biblioteca de la Universidad Nacional del Comahue.

Sin preámbulos cercamos la escena. Una muñeca, un palo de amasar, dos mujeres y la actuación. Acaso ¿esas mujeres amasan la resistencia a la muñequización? Poco después... los aplausos. De ahí en más, el diálogo con la directora, María Robin:

La obra tiene como antecedente un trabajo de exploración iniciado por las actrices a partir de imágenes fotográficas de Francesca Woodman y Aino Kannisto. Ya conformado nuestro grupo de trabajo, a ese universo de narraciones visuales tan atractivas en su multiplicidad de sentidos vino a sumarse otra mujer: Alessandra Sanguinetti, autora del trabajo fotográfico *Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños*. Se trata de una serie de imágenes que retratan el mundo privado, los juegos y fantasías de dos amigas en un paisaje rural¹⁰.

En la génesis de esta dramaturgia colectiva, el trabajo de exploración empezó a incorporarse a partir del registro fotográfico realizado por tres mujeres. Francesca Woodman dice que fotografía la realidad filtrada a través de su mente. Aino Kannisto dice que fabrica imágenes movilizadas por recuerdos, ensoñaciones y pesadillas. Y a la fotógrafa costumbrista Alessandra Sanguinetti le gusta visitar el campo, especialmente la pampa argentina, porque dice que allí advierte la presencia constante de la dualidad vida-muerte¹¹.

Las imágenes del campo, los cielos amplios, nos dieron los primeros indicios de una posible dirección para nuestro proyecto.

Esa referencia configuró una energía especial, un “estar en escena” impregnado de la sensación de amplitud, de tiempo que se detiene, de silencios rotos por charlas cotidianas.

Y en el proceso dramático de las actrices, a la incorporación de las imágenes fotográficas se sumaron las leyendas sobre tres mujeres: La Difunta Correa, La Telesita y La Almita Sibila. Convertidas en santas en el imaginario popular argentino, La Difunta Correa murió de sed junto a su hijo, huyendo del acoso sexual; La Telesita fue encontrada con su cuerpo calcinado, y La Almita Sibila fue violada y asesinada por su novio.

El sacrificio del cuerpo femenino -“sacrificio” con el sentido de “crimen”- se registra en el tono sentencioso de la copla que anticipa que “[l]a mujer (...) corre peligro”. ¿Un cuerpo para el *sacer facere* que ha perdido el carácter de objeto con-sagrado volviéndose objeto des-sacralizado?

Es criminal matar a la víctima porque es sagrada... pero la víctima no sería sagrada si no se la matara. (Girard, 1998: 9)

La huella del rito del *sacer facere* parece dejar su trazo en el ritual de ofrecimiento del cuerpo escénico frente al espectador/a cuya mirada puede estar des-cubriendo el femicidio.

En numerosos rituales, el sacrificio se presenta de dos maneras opuestas, a veces como una “cosa muy santa” de la que no es posible abstenerse (...), y otras, al contrario, como una especie de crimen que no puede contenerse (...).

(...) pero el sacrificio y el homicidio no se prestarían a este juego de sustituciones recíprocas si no estuvieran emparentados. (Girard, 1998: 9)

En la génesis del hecho teatral construido entre fotografías, coplas y leyendas populares *in corpore sano* de las actrices se fue modulando una partitura escénica, dinámica en su ritmo. Tal partitura, que parece seguir la lógica del *bíos* escénico en términos de Eugenio Barba, se proyecta en la escena tras “[u]n trabajo de actuación intenso y un final impactante”¹².

Las escenas se suceden en una continuidad no necesariamente cronológica. Son los cambios de estado de actuación, las variaciones energéticas las que imponen un devenir poético en el que los temas de la obra aparecen por acumulación de imágenes, sensaciones y fuertes estados emocionales. (...)

Esto implica la elección de una mirada que pone a la actuación en un primer plano, ya que sobre ella recae todo el peso de la obra. Una actuación sin transiciones, que es capaz de ir y venir entre estados muy dispares, y estar presente en varias escenas a la vez.

La duración del espectáculo es de sesenta y cinco minutos.

La recepción de la obra (en estas quince funciones que hicimos desde el estreno) fue, en general, muy buena. Cuando estrenamos, algunos comentarios del público se referían a la dificultad de “armar” la historia. Con cada función, las actrices se fueron apropiando cada vez más del

texto, comprendiendo de un modo sutil los ritmos cambiantes de cada escena y microescena. Creo que esto favorece una llegada más contundente al espectador, que tiene que ser guiado a través de un relato no lineal.

El planteo escenográfico requiere de una mesa con muñecos, cajas de música y masas; una estantería con botellas de agua, tarros, paquetes de harina y una radio portátil; un mueble para secar fideos, y unas sillas. Se necesita de un escenario de 6 m. de profundidad y 7 m. de ancho con veinticuatro consolas de luces. Y para el sonido: una consola, un amplificador, dos cajas para la sala, una caja para el escenario y un reproductor de CD.

En la escena, el espacio dialoga con los objetos:

La actuación transcurre en un único espacio que es, según la escena, la fábrica “La Bonita”, la casa de Don Jiménez y la casa de La María.

Basta un cambio de luz, de dirección de la mirada, para cambiar de espacio. A veces quitarse o ponerse el delantal de cocina determina el ingreso a un lugar diferente. De esta manera, la actuación es la que otorga identidad al espacio.

Y en este espacio único de múltiples significados los objetos se repiten. El “bodoque” de masa, los muñecos y las cajas de música son parte de una interrogación a las fuerzas celeste en “La Bonita” y altar ritual en la casa de La María.

Hemos buscado sintetizar la cantidad de objetos, limitándolos a muy pocos que adquieran potencia dramática por asociación de significados: la mesa es lugar

de trabajo en la fábrica, pero también remite a las mesas de muertos que se arman en los rituales populares, y a los altares que los promesantes trasladan en las procesiones. Nos interesaba explorar las posibilidades de este objeto como lugar donde se mezclan vida y muerte. La vida en la producción de alimentos, la mesa como lugar donde se come. La muerte en los ritos de celebración, la mesa como lugar donde se vela y recuerda a los muertos¹³.

Algo más... en sus reflexiones sobre el complejo proceso dramático, María Robin reconoce otra fuente de inspiración, la influencia de su lectura de *Tincunacu (...)* de Cecilia Hopkins, sobre los ritos populares provenientes del Noroeste argentino, “cargados de una poderosa teatralidad”.

Y sí... la teatralidad tal vez se potencia en la lúdica y lúcida relación agonal entre una silenciosa comunidad de espectadores y la otra escena -la escena teatral- a la que se transfiere aquella violencia que mata.

La obra no tiene crítica. Que yo sepa, no hay críticos en ninguno de los medios de comunicación de la zona. Lo cual también pone de manifiesto la poca visibilidad que tiene el trabajo teatral -y las expresiones de todo tipo, en verdad- en la región. Como comentaba (...) la falta de crítica especializada y espacios de debate y reflexión acerca de los lenguajes teatrales produce, a mi entender, un empobrecimiento en la producción y en la percepción de las piezas de teatro. (María Robin)

BIBLIOGRAFÍA

BARBA, Eugenio (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta.

GEIROLA, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Colección Historia del Teatro IV. Irvine: Ediciones de Gestos.

GIRAD, René (1998). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

HOPKINS, Cecilia (2008). *Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el Noroeste argentino*. Colección Estudios Teatrales.

Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

NOTAS

¹ Para la realización de esta ponencia se contó con el registro del proceso dramático ofrecido por el grupo, Basta Frola, al que agradecemos su aporte.

² Más información en www.todomisanocuerpo.blogspot.com.

³ Se trata de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. (En homenaje a Alicia Fernández Rego), Universidad Nacional del Comahue, 12, 13 y 14 de octubre de 2011.

⁴ Recuperado de <http://patagoniacultura.blogspot.com/2011/10/todo-mi-sano-cuerpo-te-ofrezco-regresa.html>.

⁵ María Robin es egresada del Instituto Nacional Superior de Arte (INSA) de Río Negro. Se perfeccionó con Eugenio Barba, José Luis Valenzuela, Alejandro Finzi, Alberto Suárez, Inés Rampoldi, Diana Szeinblum, Rubén Szuchmacher, Ricardo Bartís, Jorge Sánchez y Bernardo Cappa. Además, dictó diversos talleres de formación para actores y docentes.

En el período de 1990-1999 trabajó y estudió particularmente con J. L. Valenzuela junto a quien fundó, en la Patagonia, el Teatro de las Dos Lunas (TDL), orientado hacia la tarea artística, pedagógica y teórica en el campo escénico.

Como compañía itinerante, el TDL ofreció, de manera continua, sus espectáculos en el ámbito nacional e internacional. Entre ellos: *La luz pendular* (Festival Internacional de Buenos Aires, Premio Fiesta Nacional del Teatro). *Lunas del mostrador* y *Despojos para Medea* (Premio Bienal de Arte Joven, Patagonia-Argentina). *La mala racha del lobo Racho* (Premio

mejor espectáculo en espacios no convencionales BIENARTE, Córdoba. Premio Bienal de Arte Joven, Patagonia-Argentina). *Las criadas* de Jean Genet. *El Lazarillo de Tormes* (Premio Fiesta Nacional del Teatro). *Los suplicantes. Dios* de Woody Allen, estrenado en la Fundación Cultural Patagonia.

Dirigió *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana. *El secreto del agua*.

En el período de 1994-2000 se desempeñó como docente en la cátedra de Actuación I en el INSA.

En 1998 realizó una gira por España, con *La luz pendular*, siendo invitada a participar de la programación teatral de Casa de América y la Universidad Complutense de Madrid.

En el 2000 regresó a España. Dirigió *Las tekanawa* (Festival Visible, Madrid). *Sola en el bosque* (en España, Colombia y Argentina). Actuó en *Latrama* (Ciclo Iberoamericano de las Artes, Madrid). *Giro al sol. Nadar abraza* (XVII Festival Alternativo de Madrid, Festival Alternativo de Vigo, Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz). *Encuentros* (Feria del Libro Infantil y Juvenil, Casa de Vacas, Madrid). *El circo que el viento se llevó*. Participó en *Sueño y capricho* de José Ramón Fernández.

En el 2005 se incorporó al equipo de la Asociación Cultural La Cantera (Exploraciones teatrales), espacio de continuo entrenamiento escénico y de producción de materiales teatrales, coordinado por Jorge Sánchez. Actuó en *Ultramarinos, Princesa de las formas, ¡Mierda!* (XIX Festival Alternativo de Madrid).

La Cantera, periódicamente, presenta los ciclos teatrales “Maniobras públicas” y “Revueltas teatrales”. También realiza sesiones de cuentacuentos y talleres de teatro en bibliotecas, colegios, centros culturales, asociaciones gremiales, casas de la cultura y teatros de España y Argentina. Estrenó *Modelos para armar* (Casa de América Latina, Lisboa, Portugal).

En el 2010 retorna a la Argentina. Imparte la cátedra de Residencia Docente en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), en Río Negro.

(*Curriculum* elaborado por María Robin)

⁶ Soledad González egresó del Instituto Nacional Superior de Arte (INSA), de Río Negro, como Profesora de Arte Dramático (2006). Desde ese mismo año se desempeñó como docente de nivel primario. Dictó talleres en escuelas de Arte. Coordinó talleres para pre-adolescentes. Se perfeccionó en actuación, danza contemporánea, *contact improvisación*, dirección teatral y clown. Entre sus maestros figuran José Luis Valenzuela, Adrián Canale, Maite Aranzábal y Valeria Fidel.

Cursó la carrera de canto (hasta el cuarto año) en el Instituto Universitario Patagónico de Arte (IUPA).

Integró el elenco de la Fundación Cultural Patagonia, con la obra *Dos mujeres* de Javier Daulte, representando a la Provincia de Río Negro en la Fiesta Nacional del Teatro (Chaco, 2009).

Integró la compañía de improvisación teatral, Teatro a la Carta, con la cual realizó una gira en 2009-2010 impartiendo talleres y funciones por el sur de México.

En 2009 recibió el premio Teatro del Mundo, como actriz, por su participación en el espectáculo *Teatro a la carta*.

Forma parte del grupo de teatro Basta Frola, organizando y produciendo seminarios de entrenamiento actoral con distintos docentes del país.

(*Curriculum* elaborado por Soledad González)

⁷ Laura Raiteri cursó la carrera de Actuación y Pedagogía Teatral en la Universidad Popular de las Madres de Plaza de Mayo, con la dirección de Raúl Serrano.

Cursó la carrera de Actuación en la Escuela de Teatro de Buenos Aires (ETBA).

Realizó la carrera de Formación Actoral en el Instituto de Formación Teatral de Buenos Aires (IFT), con los docentes Eduardo Pavelic, Enrique La Portilla y Héctor Beacon.

Se perfeccionó en cursos y seminarios a cargos de “Lito” Cruz, Elvira Vicario, Nani Ardanaz, Adrián Canale, María Robin, Gustavo Pinillos, Rubens Correa, Alejandra Aristegui, Mauricio Kartun y Luis Sáez.

Actuó en *Dos mujeres* de Javier Daulte, con la dirección de Olga Corral (obra ganadora en el Festival de Teatro de Río Negro, 2008), donde recibió mención a la actuación. *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca con la dirección de Pablo Otazú. *El deseo bajo los olmos* de Eugène O’Neill, con la dirección de Gustavo Pinillos. *Extraño juguete* de Susana Torres Molina, con la dirección de Andrés Sachi. *Ciclo de obras infantiles*, con la dirección de Darío Cortés, en el teatro El Vitral de Capital Federal. *Oración* de Fernando Arrabal, con la dirección de Rodolfo González.

Realiza cursos y seminarios de danza aérea, *contact*, expresión corporal, psicodrama y entrenamiento grupal. Es docente de teatro en instituciones de Río Negro. Coordina grupos de adolescentes dictando cursos anuales de teatro. Forma parte del grupo de teatro independiente Basta Frola, organizando y produciendo seminarios de entrenamiento actoral con distintos docentes del país.

(*Curriculum* elaborado por Laura Raiteri)

⁸ Geirola, ‘Del cuerpo sacrificial al cuerpo del delito’, en “La teatralidad de la guerrilla: de Loyola al Che Guevara”, en *op. cit.*, p. 131-135.

⁹ Coplas populares argentinas, en <http://www.folkloredelnorte.com.ar/coplas.htm>.

¹⁰ “Un trabajo que comenzó con la búsqueda por parte de las actrices, inspiradas en la fotografía (...) plasma un ambiente rural, masculino,

opresor hacia la mujer”. Recuperado de <http://www1.rionegro.com.ar/blogs/alsurdeldisenio/?p=664>.

¹¹ La fotógrafa española A. Kannisto (1973-) dice “Yo fabrico imágenes. Creo escenas ficticias, que registro con una cámara (...) Me influye el mundo que me rodea, la literatura, el cine y la fotografía, y también imágenes más difíciles de localizar, como recuerdos, ensoñaciones y pesadillas”. Recuperado de <http://lamaldiciondeldiablolabrujayloschinos.blogspot.com/2007/01/aino-kannisto.html>. También en <http://www.openart.com/artistas/aino-kannisto>.

Respecto de la fotógrafa estadounidense que murió por suicidio (1958-1981), F. Woodman, se lee: “Hago fotos de la realidad filtradas a través de mi mente”. Ver <http://www.despertandoalilith.org/?p=1998>.

La fotografía documental de A. Sanguinetti (New York, 1968-) puede verse en

http://www.fotodoc.com.ar/autores/enprogreso_picture.php?lp=5&grp=1&prc=4.

Sanguinetti afirma: “He ido siempre al campo, en la pampa, en Argentina, a unos 300 kilómetros de Buenos Aires. Allí pasaba todos mis veranos. Cuando regresé de Nueva York a Buenos Aires a finales de los `90, me planteé volver al campo a fotografiar (...). El campo me conecta emocionalmente con mi infancia, es donde viven todas las historias importantes de mi pasado. Allí aprendí todo, también a entender la vida y la muerte. En el campo está presente todo lo bueno y todo lo malo de la vida. Es muy crudo. La pampa no esconde nada. Me interesa reflejar esa desnudez en mi obra, las relaciones que se establecen con los animales, entre los humanos, la presencia constante de la dualidad vida-muerte.

En el campo, conocí a Guille y a Belinda y comencé a registrarlas en video; entonces tenían unos 9 y 11 años. Les llevaba disfraces, las ponía a jugar y a bailar y ellas lo encontraban muy divertido; en el campo no hay mucho. Y comenzó una especie de juego entre nosotras. Cuando ellas estaban dispuestas, yo las dirigía y ellas actuaban”.

Esta serie “retrata las transformaciones tanto físicas como psíquicas que se dan en el comienzo de la adolescencia, (cuando) mediante rituales y fantasías buscamos establecer posibles y futuras identidades”. Recuperado de <http://www.elpuercoespin.com.ar/2010/07/13/el-enigma-de-la-pampa-por-alessandra-sanguinetti/>.

¹² Recuperado de <http://www1.rionegro.com.ar/blogs/alsurdeldisenio/?p=664>.

¹³ Como síntesis argumental, señala: “Un pueblo rural. Un mundo cerrado, pequeño, en medio de la inmensidad del campo. Los hombres son mayoría. El tiempo se demora en largas siestas imperturbables. Se habla de trivialidades, se comenta la vida de los vecinos. Todos se conocen.

Y todos conocen “La Bonita”, la fábrica de alimentos elaborados con harina en la que viven y trabajan dos mujeres jóvenes.

Una tarde, en la fiesta de cumpleaños de Don Jiménez, una de ellas transgrede el orden de las cosas, se coloca fuera de lugar. Y este exceso, este exabrupto ocurre a la vista de todo el pueblo. A partir de allí nada volverá a ser igual.

Malos tiempos se ciernen sobre el pueblo. No llueve. Viene la sequía acompañada de sus mariposas negras de aletear espantoso a cubrir los cuerpos.

Ya la otra mujer lo había anunciado. Ya a través de un sueño La Mamita, la Difunta y todas las almitas buenas le habían mostrado las imágenes de la desgracia: los hombres se transforman en bestias, la leche se vuelve ácida, el aire se reseca, los alimentos que elaboran en “La Bonita” se arruinan. Nadie se acerca a buscar los pedidos, los fideos se cuarteán sin que nadie los coma.

Tanto destino adverso levanta sospechas. ¿Por qué están pasando todas estas cosas en el pueblo? El malestar crece, es necesario encontrar respuestas. Alguien tiene que ser el responsable de tanta aflicción. Alguien debe tener la culpa. Es necesario encontrar un chivo expiatorio. Solo así volverán a estar las cosas en su lugar.

La María, curandera del pueblo, da su veredicto.

Alguien tendrá que pagar”.